Aus dem

Tonleben unserer Zeit.

Aus dem

Tonleben unserer Zeit.

Gelegentliches

von

Ferdinand Hiller.

Erster Band.

Leipzig,
Hermann Mendelssohn.
1868.

Wi f

Ihrer Majestät

der Königin Auguste von Preußen

widmet

diese anspruchslosen Blätter

in dankbarer Verehrung

der Verfasser.

Inhalt.

Vgl. auch das Inhalts-Verzeichniß des an-gebundenen 2. Bandes.

Vorwort.

Wie ernsthaft blicken sie mich an, die sauberen Aushängebogen, die der gefällige Postbote mir, in schnell sich folgenden Sendungen überbringt! So ganz anders sieht sich das an als der Feuilleton einer Zeitung, sei es auch der der Kölnischen. Dort hat man freilich auch seine Worte gedruckt vor sich und sie stehen auf einer Anweisung auf Tausende von Lesern. Aber sie marschiren mit so vielen Andern in Reihe und Glied, daß der Gemeinmuth die Oberhand behält über die Zaghaftigkeit und der Leichtsinn vollends eintritt, wenn man sich sagt, daß der Eindruck des Besten und Schlimmsten nach wenigen Stunden gleichmäßig ausgelöscht wird durch Besseres und Schlimmeres. Anders jene Bogen. Sie mehren sich, sie schwellen an, es sollen Bände werden, eingebundene Bände, — in jenem Gewande sollen sie sich zeigen, in welchem das Höchste, was dem Menschengeiste entsprossen, in die Erscheinung tritt. Wie werden sie sich ausnehmen? Was wird „ihr Schicksal" sein?

Denn wahrlich, zu solchem Wagniß waren sie nicht gemacht. Mehr wollten sie nicht, als Freunden und Bekannten in der Nähe und Ferne hie und da Kunde geben von Eindrücken, die man empfangen, sei es durch ein neues Werk oder eine künstlerische Produktion, eine Tagesfrage oder eine Tagesfeier, ein bedeutendes Leben oder

einen bedeutenden Tod. Und wenn ich mich der schmeichelhaften Wahrnehmung nicht verschließen konnte, daß Manches von dem was ich erzählt oder ausgesprochen, auch in weiteren Kreisen Anklang gefunden, so durfte mich dies nicht irre machen an dem Werthe dieser Mittheilungen. Sie geschahen absichtslos und so konnten sie nicht verstimmen — sie beschäftigten sich viel mit interessanten Menschen und Dingen und so fand die Neugierde einiges Genüge — aber sie konnten weder auf Tiefe noch Originalität Anspruch machen. Vielleicht daß sie, dem unabweisbaren Bedürfnisse des Musikers entsprechend, nicht allzu schlecht klangen.

Und nun verlangten die Besten meiner besten Freunde eine Sammlung, Zusammenstellung aller jener zerstreuten Blätter! Und nur allzu leicht, allzu schnell machte ich ihren Wunsch zu dem meinigen. Uebt doch Alles, was unserm Eintagsfliegenleben ein paar Stunden zusetzen zu können den Anschein hat, einen so unendlichen Reiz auf uns aus. Zu lockend ist der Gedanke, es könne doch in der Einsamkeit des eleganten Boudoirs oder der dämmerhaften Studirstube, dort eine hohe Dame, die Rossini vergöttert, oder eine junge Pianistin, die in Chopin schwärmt, hier ein begeisterter Schumannianer oder ein Notizen sammelnder Kunstfreund Etwas in diesen Bänden finden, das uns ein zustimmendes, wenn auch unschaubares Lächeln einträgt. Oder gar ein künftiger Musik-Historiker könne auf irgend einer Seite seines Buches als Anmerkung drucken lassen: „Hiller, aus dem Tonleben unserer Zeit, Seite 176". Immerhin eine, wenn auch noch so homöopathische Dosis Unsterblichkeit.

Nur einige allzu momentane Einfälle (es giebt dafür einen bezeichnenderen Ausdruck) habe ich in diesen Skizzen gestrichen; eine bessernde Hand daran zu legen, habe ich mir nicht erlaubt. Es wäre mir auch nicht möglich gewesen.

Ob die Objectivität, mit welcher der Künstler einem früheren Werke gegenübersteht, ihn befähigt, demselben eine größere Vollendung zu geben, wird nicht immer festzustellen sein; aber Stimmungen, Eindrücken, Anschauungen, welchen man Worte verliehen, wird man dieselben wohl lassen müssen, wenn man sie überhaupt aufbewahren will.

Auch auf eine Auswahl habe ich verzichtet — eine solche hätte zu Rücksichten, Erwägungen, Abwägungen geführt, außer allem Verhältniß zur Geringfügigkeit dieser Blätter, wie zu ihrer Aufrichtigkeit. Insbesondere muß ich hier eines Berichtes gedenken, welcher zur Zeit seines Erscheinens gar viel böses Blut gemacht. War es denn eine so schwere Sünde einem der gefeiertesten, genialsten Künstler unserer Zeit zu sagen, daß nicht alle Pforten des Kunsttempels ihm offen stehen und daß ein gewaltsamer Einbruch weder ihm noch Andern Heil bringen konnte? Ich glaube es nicht und glaube, daß jetzt Viele, die es näher angeht, meiner Meinung sein werden.

Freilich behauptet man, der Tonkünstler dürfe überhaupt nicht die kritische Feder in die Hand nehmen, denn er werde und könne nicht gerecht sein gegen Mitstrebende, gegen Rivalen, gegen Glücklichere und Unglücklichere, gegen andere Richtungen, gegen entgegengesetzte Meinungen. Als ob außerhalb der Musik die göttlichste Gerechtigkeit auf Erden waltete, als ob Schriftsteller und Politiker, welchen man von jeher das Recht der Kritik über ihre Genossen und Gegner eingeräumt, aus anderem Stoffe gemacht wären als Unser eins, als ob die gründliche Kenntniß einer Sache, wenn auch mit Einseitigkeit gepaart, nicht mehr zu einem Urtheile berechtigte, als oberflächliche Vielwisserei! Nur ein gebildeter Künstler hat ein wahrhaftes Urtheil in Dingen seiner Kunst.

Eine andere Frage ist die, ob der Künstler wohl daran thue sich viel mit Kritik zu befassen. Nicht in Beziehung

auf sein Verhältniß zum Publikum, sondern auf das zu seiner Kunst. Da ist es nun unläugbar, daß er sich in großem Nachtheile befindet gegen den Schriftsteller, welcher dichtend oder richtend doch stets auf demselben Instrumente spielt. Aber von der Melodie zur Phrase, das ist ein gewaltiger Sprung, wenn es auch Melodien genug giebt, die bloße Phrasen sind.

So bleibt denn schließlich Nichts übrig, als das alte Goethe'sche Wort: „Sehe jeder wie er's treibe." Heilsamer mag es immer noch für den Künstler sein Kritiken zu schreiben, als zu lesen.

Einige vorbereitende, einleitende Accorde dachte ich in diesem Präambulum anzuschlagen, und gerathe, ohne es zu wollen, in das Bereich schwer aufzulösender Dissonanzen. Man ist nicht umsonst ein deutscher Musiker! Bei der geringfügigsten Gelegenheit hat man daran zu tragen.

Ich eile zum Schlusse. Uns Componisten ist aber nur auf eine Weise zu schließen vergönnt; auch nach den tollsten Modulationen müssen wir zum Dreiklange zurückkehren. Vielfach ist dieser wunderbare Zusammenklang schon ausgelegt worden; der freundliche Leser lasse sich für heute meine Auslegung gefallen — sie heißt: Ernst, Milde, Heiterkeit.

Köln, den 8. September 1867.

Ferdinand Hiller.

Vierzehn Tage in Paris (1851).

I.

Vierzehn Tage in Paris nach vierzehnjähriger Abwesenheit! Es ist wie ein Liqueurgläschen Wein bei brennendem Durste, wo man lieber gleich das Heidelberger Faß anzapfen möchte. Aber freilich, welch ein Wein! Er bleibt einem wochenlang im Kopfe und die berauschende Wirkung nimmt eher zu als ab. Was ist da zu machen? Ausschlafen kann man einen solchen Rausch nicht — auslaufen in frischer Luft kann man ihn noch weniger. Aber ausschreiben kann sich der Deutsche Alles — Feder, Dinte und Papier sind für ihn ein Universalmittel, womit er sich die gefährlichsten Berauschungen aus Geist und Herz austreibt. Ich will es auch einmal versuchen.

Paris ist die schönste Stadt der Welt. Ich habe zwar London und Petersburg nicht gesehen, aber — der selige Professor Gans erzählte mir einst, in Lyon habe ihn ein Lohndiener auf die Rhonebrücke geführt

und dort gesagt: „Monsieur, voici le plus beau point de vue de l'Europe.“ Haben Sie Genua gesehen? fragt ihn Gans. — Nein. — Neapel? Niemals. — Konstantinopel? Noch viel weniger. — Wie können Sie sich aber diesen Ausspruch erlauben? — C'est mon opinion, das ist nun einmal meine Meinung, war die Antwort. Darf ich mir nicht so viel herausnehmen wie ein Lyoner Lohndiener?

Paris ist schön, vor Allem weil es eine so echt organische Schöpfung ist. Man fühlt diesen Straßen und Plätzen an, daß sie entstanden, daß sie gleichsam gewachsen, daß sie nicht auf höchsten Befehl angelegt worden. Ueberall tritt einem der Geist aus diesen Häuserhaufen entgegen, der Geist eines lebendigen, thatkräftigen, zu Arbeit und Genuß gleich fähigen Volkes. Und wenn in den Straßen Roms und Venedigs ein verwandter, aber wie eine Geisterstimme aus längst vergangenen Zeiten in unsere Seele dringt, so klingen in Paris die Stimmen der Vergangenheit und der Gegenwart harmonisch in einander, und so mancher Accord verlangt von der Zukunft seine befriedigende Auflösung. Wir finden in Paris nichts Abgethanes, nichts Abgestorbenes, das folgende Geschlecht wußte sich stets wieder anzueignen, was das vorhergehende ihm hinterlassen, ohne deshalb dessen Spuren gänzlich

zu verwischen. Und wie wir uns im Freien gehoben fühlen beim Anblicke der Schöpfungen des ewigen Geistes, der die Natur beherrscht, so empfinden wir Aehnliches angesichts dieser großartigen Werke des ununterbrochen schaffenden Menschengeistes.

Neben jener, ich möchte sagen: seelischen Schönheit fehlt Paris auch die Schönheit der Form keineswegs. Abgesehen von seinen Monumenten, von den architektonischen Kunstwerken im eigentlichen Sinne des Wortes, findet in vielen Theilen der Stadt auch das sinnliche Auge vollkommenste Befriedigung. In neuester Zeit hat man namentlich in dieser Richtung sehr viel gethan. Wie man einen dichten Wald durch Anlegung von Fußpfaden, Eröffnung von Fernsichten u. s. w. in einen heiteren Park umwandelt, so hat man zu eng in einander verschlungene Straßen gelichtet, neue geschaffen und ältere so erweitert und geregelt, daß sie nicht mehr zu erkennen sind. Die Neigung der Franzosen zum Centralisiren zeigt sich hier in erfreulichster Weise, indem man ganz besonders darauf hinarbeitet, stets neue Ausgänge und Aussichten auf die Boulevards oder auf andere große Plätze, wie die der Börse, der Magdalenenkirche und dergl., zu gewinnen und so in dem großen Centrum des Landes wieder kleinere Centren zu schaffen. Auch die zahlreichen neuen Pri-

vathäuser machen einen äußerst freundlichen, heiteren Eindruck, welchen jedoch aus Form und Bauart zu erklären ich gelehrteren Leuten überlassen muß.

Und nun „der Humor davon“ — das rege Leben, welches hier überall herrscht, die unendliche Mannigfaltigkeit des Thuns und Treibens, des Nichtsthuns und Zeitvertreibens! Freilich fällt einem das Goethe'sche Wort oft genug ein:

Warum treibt sich das Volk so und schreit?
Es will sich ernähren — — —

Aber man muß gestehen, daß, wenn dieser Wunsch die große Majorität beseelt, sie ihn mit solcher Anmuth an den Tag zu legen, oder vielmehr zu verbergen weiß, daß man versucht wird, zu glauben, alle diese herrlichen Magazine seien nur so wundervoll geschmückt, um uns zu ergötzen, alle diese Menschen arbeiteten für Andere nur, um ihnen Freude zu bereiten, bedienten einen auf hunderterlei Art nur aus Nächstenliebe. Eine gewisse gemüthliche Grazie scheint ein unverwüstlicher Charakterzug der Franzosen zu sein, der alle ihre politischen und socialen Umwälzungen überdauert. Ihm hat es der Fremde hauptsächlich zu verdanken, wenn er sich so schnell heimisch fühlt in einer Stadt, in welcher das Individuum sich doch eigentlich wie ein Tropfen im Meere verliert, und in welcher der bloße

Trieb der Selbsterhaltung durch die Verhältnisse zu einem hohen Grade von Egoismus, man möchte sagen: naturgemäß, sich ausbilden muß.

Die reizende Art, wie der Franzose die Producte seines Kunstfleißes hinzuhängen, zu stellen, zu legen, in künstlicher Ordnung und in künstlicher Unordnung den Augen des Vorübergehenden zu präsentiren weiß, ist bekannt genug. In dieser Hinsicht war mir der Fortschritt weniger auffallend, als in der Art, wie das Anzeigen der verschiedenartigsten Industrieen mündlich und schriftlich ausgeübt wird. Im Vergleiche zu London mag das, was die Pariser hierin leisten, ein Kinderspiel sein; dem aus Deutschland oder Italien Kommenden muß es aber jedes Mal wieder imponiren. Das Ausrufen, das Vertheilen oder Ankleben gedruckter Reclamen reicht lange nicht mehr aus — auf allen Mauern, auf fünfstöckigen Häuserwänden prangen pyramidalische Inschriften, welche für die Ewigkeit hingemalt scheinen und deren Inhalt oft im komischsten Widerspruche steht zu ihrer Größe. Wo das beste Brennholz zu holen, wo Haare am schnellsten und dauerhaftesten schwarz gefärbt werden, wo diese kolossalen Stereotypen selbst zu bestellen sind, alles das und viel mehr steht friedlich unter einander, wie am Triumphbogen die Namen Napoleonischer Schlachten. Das Evenement, das Journal Victor

Hugo's, verschmäht es nicht, allabendlich in flammender Transparentschrift sich, seine Rubriken und die berühmten und unberühmten Namen seiner Mitarbeiter dem geblendeten Auge erscheinen zu lassen. Daß die Adressen mancher Dinge, welche geheimsten Bedürfnissen entsprechen, am meisten vervielfältigt sind (um das Nachfragen zu ersparen)', ist zwar „eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu". Man beleidigt das Anständigkeitsgefühl Aller aus Rücksicht auf den Einzelnen.

Unter den tausenderlei Dingen, welche die Aufmerksamkeit des in Paris Flanirenden auf sich ziehen, spielen in diesem Augenblick die zahlreichen Bureaux der Goldbarren-Lotterie eine Hauptrolle. Man weiß, daß das Lotteriespiel in Frankreich verboten ist, natürlich mit Ausnahme desjenigen, welches man gemeinhin auch das menschliche Leben zu nennen pflegt; aber auch diejenigen Lotterien, welche einen Zweck öffentlicher Mildthätigkeit haben, können von jenem Verbote ausgeschlossen werden. Die in Rede stehende hat einen solchen; es sollen nämlich mit dem Ertrage 5000 Individuen! die Mittel gegeben werden, nach dem neuesten gelobten Lande, nach Californien, auszuwandern. Wie weit damit diesen 5000 armen Teufeln ein großer Liebesdienst geleistet wird, wollen wir auf sich beruhen lassen. Unterdessen thut man das Mögliche, um, ich glaube, sieben Millionen

Lotterie-Billets, von welchen das Stück einen Franken kostet, los zu werden. Im Anfange wollte die Sache nicht recht flecken; seitdem man aber in einem der Comptoirs auf dem Boulevard Montmartre ein Stück Gold ausgestellt hat, welches 400,000 Franken werth ist, gehen die Billets reißend ab. Ich konnte nicht umhin, eines Tages in das Bureau einzutreten, um mir einen so formidablen Klumpen schnöden Metalles anzusehen, und kann nicht läugnen, daß er einen sehr appetitlichen Eindruck macht. Aus einer Art von Schamgefühl kaufte ich mir auch ein Billet, welches ich noch zwischen den Fingern hielt, als ich wieder auf den Boulevard trat. Da ging ein junger Blousenmann vorüber und sagte mir, als er meines Billets ansichtig wurde: Geben Sie mir's, das wird Ihnen Glück bringen; ich werde gewinnen, und dann theilen wir mit einander. In wie fern ich auf den zwar etwas communistischen, aber jedenfalls höchst sinnreichen Vorschlag eingegangen — erlaube ich mir der Oeffentlichkeit vorzuenthalten.

Unter die Präventiv-Maßregeln gegen künftige Revolutionen, deren Erfindung der Republik zuzuschreiben ist, gehört die Macadamisirung der Boulevards. Ob sie ihren Hauptzweck, den Barrikadenbau zu verhindern, erfüllen werde, steht dahin; ein be-

währter Arbeiter meinte, in solch einem Falle seien ein paar Häuser leicht in die Luft gesprengt. Und ob die Pariser, bei ihrem Talent und ihrer Uebung in dergleichen, nicht Revolutionen ohne Barrikaden zu machen im Stande sein werden, ist noch eine andere Frage — haben doch die bewaffneten Forts dem Bürgerkönig keinen Augenblick Vorschub geleistet. Ueber das nicht politische Verdienst jener Macadamisirung sind die Ansichten sehr verschieden. Jedenfalls ist der Lärm der Wagen dadurch bedeutend vermindert, was sowohl Schlafenden als Sprechenden zu Statten kommt. Anderntheils aber giebt dieses Unpflaster bei trockenem Wetter einen feinen Staub, von welchem manche Aerzte behaupten, daß er dem Gesundheits-Zustande der Bevölkerung sehr nachtheilig sein werde; bei Regenwetter aber ist der weiche, gelbe und klebrige Koth, in welchen sich dann die „Kunststraße" auflöst, höchst widerwärtig. Während der herrlichen Frühlingstage des vergangenen Monats waren die Boulevards, die Ex-Königsstraße (ich erinnere mich nicht, wie sie jetzt getauft worden) und die elyseeischen Felder bis zum Triumphbogen hinauf, wie in den schönsten Maitagen, von Tausenden übersäet. Ich hatte indeß von diesem spazierenden Gewimmel nicht den früheren heiteren Eindruck. Eine kluge Pariserin erklärte mir

dieses zum Theil damit, daß die Kleidung der Frauen sich gegen sonst wesentlich verdunkelt habe — oder deutlicher, daß von der Straßen-Toilette die helleren Farben fast gänzlich ausgeschlossen seien. Eine andere Erklärung lag mir nahe genug, ich wollte mir sie aber nicht geben. Indeß glaube ich nicht, daß es ein rein persönlicher Eindruck war, der mich die rege Menge in einer etwas düsteren Beleuchtung sehen ließ. Jener eleganten, in ihrer Jugend und Sorglosigkeit sich übermäßig gefallenden „Löwen" sieht man auf den Straßen keine mehr, die Unterhaltungen der Spaziergänger scheinen ernst, und auf vielen Gesichtern liegt ein Ausdruck von Sorge oder Abgespanntheit. Wie sollten auch Begebenheiten wie die der letzten Jahre vorübergegangen sein, ohne die tiefsten Spuren überall zurückzu lassen?!

Die Franzosen, die so gern das Wort zur That machen, lieben es, aus demselben Grunde, überall das Symbol, die Fahne, le mot d'ordre des Augenblicks aufzupflanzen und hinzuschreiben. So prangt die große Devise der „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" jetzt auf allen Kirchen und Casernen, Palästen und Brunnen, kurz, überall, wo nur Platz dafür war. Mir wurde das geradezu unausstehlich. Nicht weil ich des Mißbrauchs gedachte, den man vormals mit

diesen herrlichen Worten getrieben, als man rief: La fraternité ou la mort! Nein, weil es, wenn auch kein grausamer, doch ein schnöder Mißbrauch ist, das Erhabene auf diese Weise zu popularisiren oder ihm vielmehr jede Bedeutung zu rauben. Es geht damit wie mit einer schönen Melodie, welche einem den ganzen Tag von den Drehorgeln vorgeleiert wird — man wird stumpf und kalt dagegen. Der seinen persönlichsten Geschäften oder Freuden Nachgehende sieht jene Worte zehnmal in einer Stunde — entweder er denkt sich eben gar nichts mehr dabei, oder er denkt: Es ist dummes Zeug. Für Aufnahme der großen Ideen, welche der Menschheit auf ihrer stürmischen Lebensfahrt als Leitsterne scheinen, kann der Einzelne nicht in jedem Augenblicke Sinn haben; deshalb soll man sie aber auch nur dann vor ihm aussprechen, wenn er sie nicht allein hört, sondern auch auf sie horcht. Wie der Hohepriester im Tempel zu Jerusalem nur einmal im Jahre das Allerheiligste betrat, um den Namen des Höchsten auszusprechen, so schreibe man jene Worte nur einmal hin, an die Wand des heiligsten Raumes, den Frankreich besitzt, oder enthülle eine einzige Fahne, auf welche sie gewirkt, nur einmal am heiligsten Tage. Auf welche Wand? an welchem Tage wird man fragen. Das darf ich aber aus guten Gründen nicht verrathen.

II. Die Theater.

Der Fremde, welcher nur kurze Zeit in der französischen Hauptstadt verweilt und eine Idee von den verschiedenen Bühnen derselben mitnehmen will, verbringt Vormittags zwischen 11 und 12 Uhr eine schwere halbe Stunde. Um diese Zeit werden, ich weiß nicht, wie viele Quadratfuß mit all den bunten, in allen Farben der Iris glänzenden Theaterzetteln beklebt, welche einem für den Abend so mannigfaltige Genüsse versprechen. Hier die Sonntag, dort die Rachel, hier eine erste Vorstellung in der Opéra comique, dort das neueste Stück von G. Sand! Es sind nicht zwei Bündel Heu, es sind deren mindestens ein Dutzend — wo soll man zuerst anbeißen? Gewöhnlich entscheidet der Zufall in der Form eines Freundes oder eines Diners oder eines Frei-Billets — oder man läßt sich durch eine augenblickliche Laune oder durch die Lage des Theaters, des Wetters und dgl. bestimmen. Man mag es aber noch so gut getroffen haben, schwerlich wird man sich am folgenden Tage des Gedankens erwehren, man hätte noch besser wählen können.

Man solle in Sachen der Kunst nicht vergleichen wird einem oft gepredigt, sondern Alles Gute und Schöne in seiner Weise würdigen und genießen. Das

ist leicht gesagt, aber durchaus nicht eher noch gethan. In den meisten Fällen vergleicht man nicht, weil man will, sondern weil man muß. Nur wenn uns die Gegenwart so ganz erfüllt, daß es der Phantasie nicht mehr möglich wird, ein entferntes Bild neben das gegenwärtige hinzustellen, nur dann hört das Vergleichen auf; aber dann bedarf es auch dazu keines guten Vorsatzes. Das Sicherste, um dem Augenblicke vollkommene Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ist, wenig gesehen, gehört, erlebt zu haben, sehr jung zu sein, und was dergleichen mehr — aber man wird eingestehen müssen, daß es schwer ist, sich diese Vorzüge fürs ganze Leben zu bewahren. Meine Schuld ist es nicht, daß ich in früher Jugend in Paris Rossinische Opern, Beethoven'sche Sinfonieen, die Malibran und Chopin und Baillot und Nourrit hörte, und daß sich dieses Mal gar oft vielgeliebte Schatten vor mich hinstellten, mir die Freude verkümmernd an dem, was ist, durch die Erinnerung an das, was war. Die große Oper stand zur Zeit, als ich Paris verließ, in der höchsten Blüthe. Die Hugenotten waren so eben zum ersten Male aufgeführt worden, und zwar in einer Vollendung, wie gewiß nie und nirgends wieder. Abgesehen von der Vortrefflichkeit des Chores, des Orchesters, der mise en scène, Vorzüge, welche die Académie royale (oder vielmehr

nationale) sich wohl immer mehr oder weniger zu erhalten wissen wird, wirkten die Falcon, die Damoreau, Levasseur und Nourrit hier zusammen. Nourrit namentlich, dessen furchtbares Ende eine der traurigsten Episoden der Kunstgeschichte unserer Zeit bildet, war ein eben so eminenter Sänger als Schauspieler, ein Künstler, welcher die glühendste Begeisterung mit dem schärfsten Verstande verband, und welcher den technischen Ausdruck der Franzosen „eine Rolle schaffen" (créer un rôle) zur vollsten Wahrheit machte. Masaniello, Comte Ory, Melchthal, Robert, Eleazar, Raoul gab er zuerst und ist gewiß in allen diesen Partieen unerreicht geblieben; denn er wirkte nicht durch einzelne Vorzüge, deren Andere vielleicht noch in höherem Grade theilhaftig, sondern durch die vollkommene Harmonie und innere Wahrheit seiner Charaktere. Gegenwärtig steht an seiner Stelle der auch in Deutschland persönlich bekannte Roger, ein durchgebildeter Sänger und gewandter Schauspieler, dessen Kräfte aber für die große Bühne der Akademie nicht auszureichen scheinen. Früher war bekanntlich Roger an der Opéra comique angestellt, und hat dort große Triumphe gefeiert; das allgemeine Urtheil der Pariser geht dahin, daß er unrecht gethan, jenes Theater, welches seiner Individualität vollkommen angemessen, zu verlassen. Ich habe ihn

den Hugenotten gehört und muß trotz vielem sehr Gelungenen gestehen, daß mir Wollen und Können nicht immer in richtigem Verhältniß zu sein schienen. Das Anmuthige, Zarte und Gefühlvolle gelingt Roger vortrefflich, aber in Momenten der Energie und der Leidenschaft thut einem die übermäßige Anspannung des Organs, zu welcher er dann seine Zuflucht nimmt, wehe. Das Publikum klatscht überall solchen Kämpfen der Darstellenden seinen Beifall zu — ich glaube aber, daß das Wohlgefallen an dergleichen mehr mit der Arena, als mit dem Musentempel zu schaffen hat. Roger wir nächstens wieder eine größere Kunstreise durch Deutschland unternehmen — er wird mit Recht vielen Erfolg haben, wie schon bei seiner früheren Anwesenheit der Fall gewesen. Möge man aber nicht wieder die Liebenswürdigkeit gegen alles Fremde so weit treiben, ihm zu erlauben, inmitten deutscher Sänger und deutscher Chöre Französisch zu singen, denn es ist eines gebildeten Publikums wahrhaft unwürdig, eine solche Abgeschmacktheit zu ertragen.

Levasseur ist immer noch tüchtig, wenn auch die Jahre keineswegs spurlos an ihm vorübergegangen. Die Damoreau-Cinti ist aber nicht im entferntesten ersetzt. Alle jene Prinzessinnen, welche in den Auber- und Meyerbeer'schen Opern so kühl verliebt sind, und

so coquette Bravourarien singen, waren für sie erfunden; ihre wunderbare technische Vollendung und der Reiz, die Süßigkeit ihres Organs machten jene hors d'oeuvre begreiflich. Ein Fräulein Laborde, von welcher ich dieses Mal die Königin von Navarra in den Hugenotten hörte, hat zwar eine sehr hübsche Stimme und bedeutende Geläufigkeit (wie man sie überhaupt heutigen Tages bei den Französinnen vorzugsweise viel findet), aber ihr Vortrag hat noch einen übertrieben naiven Anstrich; man kann sie loben, doch sich nicht für sie interessiren. Die Partieen, die sie singt, verlangen aber um so mehr das Ausgezeichnetste von Seiten des Sängers, als Dichter und Componisten im Grunde wenig für sie gethan.

Die bedeutendste Erscheinung an der großen Oper ist ohne allen Zweifel Madame Viardot-Garcia; es ist mir aber zweifelhaft, ob sie dort die ihr angemessenste Stellung gefunden hat. Diese geniale Frau ist freilich von einer Vielseitigkeit, welche kaum zu erschöpfen ist; dramatische Sängerin, Coloratur-Sängerin, voll musikalischer Erfindungsgabe, spielt sie so trefflich Clavier, daß ich im Begriffe war, sie zu bitten, den Pianoforte-Unterricht an der Rheinischen Musikschule zu übernehmen. In der italienischen Oper würde sie aber, wie mir scheint, doch noch mehr den ihr zusagenden Wir-

kungskreis finden. Die italienische Musik, abgesehen von ihrem größeren oder geringeren Werthe, wie sie nun einmal ist, läßt dem Sänger den größten Spielraum; übersprudelnde, eigenthümliche Naturen bedürfen aber mehr solcher Compositionen, in die sie hinein dichten können, als solcher, in welche sie sich versenken müssen. Ein gewisser musikalischer Humor, den Madame Viardot im Concerte zuweilen auf einzige Weise hervortreten läßt, findet in dem Repertoire der großen Oper gar keinen Platz; auch die Vielseitigkeit ihrer Stimmlagen zu entwickeln, findet sie dort selten Gelegenheit. Ich habe sie leider nicht in der einzigen bis jetzt für sie geschriebenen Rolle der Fides im Propheten gehört, nur als Valentine in den Hugenotten durfte ich sie bewundern. Aber gerade hier hatte ich die Empfindung, als genüge ihr das nicht, was ihr darin geboten war; sie wollte mehr und mehr geben — und gab vielleicht zu viel. Sie verleiht so vielen Gefühlen mit der ungemeinsten Lebendigkeit Ausdruck, daß, mögen dieselben noch so wahr sein, die Gefahr nahe liegt, dem Zuhörer und der Rolle wehe zu thun. — Ein junger französischer Componist, Gounod, welcher früher den sogenannten großen römischen Preis gewonnen, seitdem aber wenig in die Oeffentlichkeit getreten ist, hat eine Oper, Sappho, für Mad. Viardot

vollendet und ist schon mit den Proben derselben beschäftigt. Die große Künstlerin interessirt sich lebhaft für dieses Werk, woraus jedenfalls zu schließen ist, daß sie in der Titelrolle eine ihren großen Gaben angemessene Aufgabe gefunden hat.

Es ist sehr erfreulich, daß die große Oper ihre Pforten immer mehr jüngeren Tonsetzern öffnet, wenn es auch ein etwas gewagtes Unternehmen sein mag, ohne frühere theatralische Erfahrungen auf dieser Bühne eine dramatische Laufbahn zu beginnen. Während ich in Paris war, waren auch die Proben zu Rosenhain's, freilich schon seit Jahren angenommener Oper, im Gange, welcher alle ernsteren Kunstgenossen den besten Erfolg wünschten. Mit welch' unendlicher Sorgfalt, mit welchem Fleiße und mit welcher Gewissenhaftigkeit übrigens in Paris beim Einstudiren einer neuen Oper zu Werke gegangen wird, davon hat man in unserem lieben Deutschland im Allgemeinen noch gar keine Ahnung.

Auber's „verlorner Sohn" scheint schon auf der Heimkehr von seiner Reise in die Welt begriffen zu sein. Nachdem der erste Zeitungslärm verhallt, stellt sich heraus, daß die Oper eigentlich keinen Erfolg hat. Sie wird (für ein neues Werk) so selten gegeben, daß ich nicht dazu kam, sie zu hören, und die meisten meiner Bekannten meinten, ich dürfe deßhalb nicht untröstlich sein.

Der oben erwähnten Aufführung der Hugenotten merkte man doch sehr an, daß dieses Werk (zur Ehre der Autoren sei es gesagt) schon unendlich oft gegeben worden; die Frische fehlte überall. Ob es in Folge republikanischer Sittsamkeit geschieht, daß die frühere reizende, vielleicht allzu reizende Badescene des zweiten Actes mit einem sehr tugendhaften und langweiligen Ballet vertauscht worden, weiß ich nicht zu sagen.

Wenn die große Oper denjenigen, welcher sie früher gekannt, in ihrem jetzigen Zustande Vieles vermissen läßt, so ist dies in ungleich höherem Grade bei der Opéra italien der Fall. Dieses Theater scheint mir ganz und gar seine Basis verloren zu haben. Zur Zeit seiner Blüthe war es einestheils der Vereinigungspunkt einer, zwar exclusiven und modesüchtigen, aber doch feingebildeten Gesellschaft; anderntheils schickte ihm Italien Jahr aus, Jahr ein seine vortrefflichsten Sänger, seine berauschendsten Componisten. Die Fedor, die Pasta, die Malibran folgten einander, die deutsch und italienisch gleichzeitig ausgebildete Sonntag schloß sich ihnen würdig an, Rubini, Tamburini, Lablache sangen an demselben Abend, Rossini's Opern waren, wenn auch nicht mehr in ihrer ersten Neuheit, doch noch in ihrer ersten Frische, und Rossini selbst förderte das Institut durch seine belebende, anregende Gegenwart.

Zwar war er bei den Aufführungen selbst in keiner Weise thätig, und namentlich während der Aufführungen seiner Opern irrte er in den Corridors umher und führte, um nicht zuzuhören, stundenlange Gespräche mit den Logenschließerinnen. Aber er war da, und es erhöhte den Reiz einer Vorstellung des Barbiere, im Zwischenact den schönen dicken Maestro im Foyer spazieren zu sehen. Dann kam Bellini, schrieb in Paris für die Grisi seine Puritaner und entzückte die schöne Welt durch seine lieblichen Melodieen und seine liebenswürdige Persönlichkeit. Jene exclusive Gesellschaft, sie ist zerstoben, und, was unendlich viel schlimmer, Italien hat weder Sänger noch Componisten mehr; wo soll da der italienischen Oper, die ja in Paris nie ein nationales Bedürfniß, nur eine Luxussache war, noch Leben und Anziehungskraft kommen? Und doch stellt sich ein zahlreiches, enthusiastisches Publikum zu ihren Vorstellungen ein; aber es kommt nicht, um die Oper, es kommt, um Madame Sonntag zu hören, und je ehrenvoller dies für die vielbewunderte Sängerin, desto mehr bestätigt es die eben von mir ausgesprochene Meinung.

Die Gräfin Rossi hat alle Regeln der Grammatik umgestoßen, denn sie hat die vergangene Zeit zur gegenwärtigen gemacht; sie ist allen hergebrachten Ideen der

„guten Gesellschaft“ zu nahe getreten, denn sie hat gezeigt, daß es noch schöner ist, wenn eine Gräfin Sängerin, als wenn eine Sängerin Gräfin wird; sie hat endlich den Conservatismus so reizend gemacht, daß die größten Diplomaten bei ihr lernen und die feurigsten Revolutionäre verzweifeln können. Nachdem die liebenswürdige Gräfin so lange an den europäischen Höfen gelebt, ist es zwar nicht wunderbar, daß sie so vollkommen auf dem Theater zu Hause, aber um so wunderbarer, daß sie dabei ihrer Kunst so treu geblieben. Freilich, „singen, singen“, das haben die Staatsmänner eben so gern als die Dichter.

Die Rolle, in welcher gegenwärtig Madame Sonntag die größten Erfolge feiert, ist die der Regimentstochter, jener Lieblingsrolle beinahe aller lebenden Sängerinnen, sie mögen, wie z. B. Jenny Lind, auch noch so sehr für classische Musik schwärmen. Eine etwas burschicose und doch tugendhafte Marketenderin, ein neckisches und doch tieffühlendes Mädchen, ein Naturkind und doch eine Gesangs-Virtuosin, alles das in Einer Person und in zwei reizenden Costumes darzustellen, das mag allerdings eine anziehende Aufgabe sein. Gräfin Rossi löst sie in erstaunenswerther Weise, mit so jugendlicher Grazie im Spiel, mit so vollendeter Meisterschaft im Gesange, daß der Kritik nicht der geringste Raum bleibt.

Darf ich trotzdem, und trotzdem ich Donizetti's Composition dieser Oper vortrefflich finde, eingestehen, daß ich während der ganzen Vorstellung ein gewisses Gefühl des Unbehagens, ja, der Wehmuth nicht los werden konnte? Ich hatte den Eindruck, als träte eine Künstlerin wie Madame Sonntag, eine Frau wie die Gräfin Rossi ihrer persönlichen und weiblichen Würde doch etwas zu nahe durch Darstellung dieser Rolle, wenn ich auch keinen Augenblick verkannt habe, mit wie viel künstlerischer und weiblicher Feinheit sie dem Uebermuthe darin die Grenze gezogen. In welch' höherem Lichte würde mir aber die Künstlerin erscheinen in Rollen wie Iphigenie, wie Donna Anna wie Euryanthe! So lange der Künstler nur amusirt, erscheint er als ein Diener des Publikums; erst wenn er Schönes, Wahres, Erhabenes bringt, steht er über demselben. Vielleicht habe ich deßhalb Madame Sonntag als Regimentstochter nur mit einigem Unmuthe bewundert.

Daß übrigens die gefeierte Sängerin die Rolle der Donna Anna in dieser Saison noch nicht gesungen, lag daran, daß man für die des Don Giovanni — keinen Sänger hatte. Man hat schließlich daran gedacht, aus Deutschland einen Bariton zu verschreiben, vielleicht ist es gelungen. Wir Deutschen sind ja überhaupt die Allerweltsleute und besorgen von jeher die Geschäfte

aller anderen Völker besser als die unseren; wundern soll's mich nicht, wenn in einigen Jahren das ganze Personal der italienischen Oper in Paris aus Deutschen zusammengesetzt ist. Schreibt doch Thalberg jetzt eine italienische Oper für die nächste Saison in London! Und ist doch Eckert, unser deutscher ungetreuer Eckert, Maëstro al cembalo! So sehr es die Freunde des jungen Künstlers freuen muß, ihn eine so ehrenvolle Stellung einnehmen zu sehen, so müssen sie doch wünschen, er möge bald eine andere finden, welche ihn nicht allzu sehr vergessen mache, daß er ein Schüler Mendelssohn's gewesen. Was seine gegenwärtigen Beschäftigungen betrifft, so ist es schlimm, wenn er an denselben Freude findet, und eben so schlimm, wenn er keine daran findet.

Wie viele schöne deutsche Talente absorbirt Paris! Ist für dieselben im Vaterlande wirklich kein Raum mehr? Statt die unfreiwilligen Flüchtlinge zu verjagen, sollte die französische Polizei diese freiwilligen Flüchtlinge uns zurück schicken — wie gern würden wir sie aufnehmen! Aber — pas si bête!

III. L'opéra comique.

Obwohl man so viele Opern dieses Theaters ins Deutsche übersetzt hat, so kann man doch den Namen

desselben kaum verdeutschen; den der komischen Oper würde eine ganz falsche Nebenbedeutung geben, da sehr häufig die Stoffe, die sie verarbeitet, nichts weniger als komisch sind, während ihre vornehme Schwester, die Akademie, sich zuweilen (wie z. B. in Auber's Liebestrank) zu Lust und Scherz herabläßt. Der einzige, zwar ganz äußerliche, aber in allen Fällen feststehende Unterschied zwischen den beiden lyrischen Theatern der französischen Hauptstadt ist der, daß in der großen Oper nie gesprochen wird, während der Dialog einen wesentlichen Theil der Opéra comique bildet. Und zwar ist dies nicht ein bloßes Herkommen, sondern keines der Theater darf hierüber hinaus, ohne sich einer Uebertretung der ihm strenge vorgeschriebenen Grenzen schuldig zu machen. So könnte man denn allenfalls die Opéra comique mit dem Namen Conversations-Oper in Deutschland bezeichnen, in welchem freilich nichts als das der Conversation angehängte s deutschen Ursprungs ist.

Wenn es eine französische Musik giebt (was ich eigentlich nur in Paris habe ernsthaft bezweifeln hören), so ist die Opéra comique ihr, zwar einziges, aber auch erb- und eigenthümliches Gebiet. Sie ist aus der Vereinigung der Comödie und der Chanson, dieser so echt französischen Geistesproducte, hervorgegangen, eigentlich

ein in musikalischer Hinsicht erweitertes Vaudeville. Die älteren gestochenen Partituren aus dem vorigen Jahrhundert tragen meistens die Bezeichnung „Comédie“ oder „Drame“, in Musik gesetzt von Herrn Dalayrac z. B., und freilich enthält das Repertoire der Opéra comique nichts weniger als Libretti im Sinne vieler italienischen oder Opern im Unsinne der meisten deutschen Textverfertiger, sondern anziehende und spannende Theaterstücke, in welchen die früheren Dichter auch auf die Verse viele Sorgfalt verwandten, und welchen bis auf die neueste Zeit ein geistreicher oder wenigstens äußerst lebendiger Dialog nicht fehlt. Doch ich komme von meinen „vierzehn Tagen“ weit ab, und obendrein in die Gefahr, Allbekanntes aufzutischen — also vorwärts!

Die Opéra comique (der Opéra comique müßte man eigentlich sagen) hat sich in Bezug auf musikalische Ausführung, so wie auf „In-Scenesetzung“ gegen sonst sehr gehoben. Auch ist sie die lyrische Bühne in Paris, welche die solidesten Geschäfte macht. Während die große und die italienische Oper, trotz ihrer hohen Eintrittspreise, fortwährend eine Art von Lotterie spielen, sieht die Opéra comique bei freilich bedeutend geringeren Preisen jeden Abend ihre Räume auf's stattlichste gefüllt. Die echten Dilettanten, mögen sie

zur Rossini'schen oder Beethoven'schen Fahne schwören, hegen zwar eine gewisse innere Verachtung gegen dieses Theater, die höhere elegante Gesellschaft macht ihm ebenfalls nur ausnahmsweise bei einer ersten Vorstellung oder dergl. einen Besuch; aber der Boutiquier, der Employé, die Familien der Provinz, kurz, der ganze eigentliche Bürgerstand findet dort die musikalische Kost, die ihm am besten behagt. Dem weniger gebildeten Franzosen liegt die idealere Tondichtung jedenfalls ferner als dem Deutschen, welcher auf gleicher Stufe der Bildung mit ihm steht; was dem Franzosen vor Allem gefällt, ist die pikante rhythmisch klare Melodie, und dann das musikalische Wiedergeben des Witzwortes, der feinen Wendung im Dialog, dessen, was so echt französisch, daß es auf Deutsch kaum zu erklären sein mag; le mot, le refrain spirituel, der aber nicht geistreich, der plein de verve, aber nicht schwungvoll zu nennen ist. Das, was der Franzose von seiner Vokalmusik vor Allem verlangt, ist am besten durch das Wort ausgedrückt, dessen er sich zur Beurtheilung eines Sängers bedient: „il a parfaitement dit sa romance", er habe sein Lied vortrefflich gesagt, gesprochen; denn der Text bleibt ihm stets die Hauptsache. Als ich abreiste, war „La Dame de Pique" die letzte Erscheinung von Belang an der Opéra co-

mique; der Text von Scribe (welcher sich, wie gewisse Elemente fast bei allen Zusammensetzungen findet), die Musik von Halevy. Eine Oper, wie Scribe sie jetzt verfertigt, erzählen zu wollen, ist beinahe eben so unmöglich, als maurische Ornamente zu beschreiben. Das ist alles so in einander verschlungen, daß man vor Bäumen keinen Wald, vor Zufälligkeiten keine Handlung mehr sieht. Jede Unwahrscheinlichkeit wird durch eine noch größere erklärt, ein kleiner Umstand macht eine actlange Exposition zu nichte, ein noch kleinerer bringt Alles wieder in Ordnung. Was kommt nicht alles in dieser Pique-dame vor! Das Innere eines Bergwerks und eine Spielbank in Karlsbad und russische Officiere und eine mysteriöse Karten-Königin und deutsche Banquiers — und eine reizende buckelige Gräfin spielt die Hauptrolle. Am Ende aber ergiebt sich's, daß die buckelige Gräfin weder das Eine noch das Andere, sondern eine ganz gerade gewachsene, wundervolle und wenigstens einige Hundert Millionen reiche Prinzessin ist, und nun kann man sich die Freude ihres Liebhabers denken, der für seine Leidenschaft quand même einen so herrlichen Lohn erhält. Und dieser Liebhaber ist überdies nur ein russischer Lieutenant und macht eine so enorme Partie — ja, Scribe weiß die Tugend zu belohnen.

Ueber die Musik dieser Oper nach einmaligem Anhören ein Urtheil zu fällen, darf ich mir nicht erlauben. Schon um die Handlung halbwegs zu verstehen, müßte man einen noch zu erfindenden Sinn mitbringen, denn Auge und Ohr reichen entfernt hierzu nicht aus. Und nun dazu eine neue Musik, neue Sänger, prachtvolle Decorationen, lange Zwischenacte und ein ganzer Tag Pariser Lebens vorher — da behalte einer zum Zuhören kritische Ruhe! Im Allgemeinen jedoch scheint mir diese neueste Composition Halevy's seinen früheren Werken nachzustehen, und das ist auch ganz in der Ordnung. In Paris macht ein junger Künstler (in welcher Kunst es sei) ein paar tüchtige Werke, die er unter schweren Kämpfen in die Oeffentlichkeit bringt und welche ihm wenig eintragen. Aber nun wird er nach und nach berühmt, und je berühmter er wird, desto größere Ansprüche macht man quantitativ, desto geringere qualitativ an ihn. Man verlangt fortwährend neue Arbeiten, wofür ihm weniger Zeit bleibt als sonst, denn er ist Membre de l'académie geworden, macht ein Haus, geht häufig dans le monde und hat obendrein für eine Familie zu sorgen. Da arbeitet er denn ein wenig viel, ein wenig flüchtig und nimmt es nicht genauer mit sich, als — das Publikum es verlangt. Er hat einen Namen, eine Stellung, nun macht

er sich auch noch ein Vermögen, und seine Carrière ist nach allen Seiten hin vollendet. In Deutschland sind die Verhältnisse dem gewissenhaften Talente viel günstiger, und es kommt nicht so leicht eines in die Versuchung, vom Pfade künstlerischer „Treu' und Redlichkeit" abzulenken.

Die Darstellerin der Pique-dame selbst, jener seltenen Heuchlerin, welche sich einen ganzen Abend für verwachsen ausgiebt, ohne es zu sein, ist Madame Ugalde, eine der gepriesensten Sängerinnen von Paris. Sie ist graziös, beinahe hübsch, hat kluge Augen und ein schalkhaftes Lächeln, welches in jener Rolle fast errathen machen könnte, daß es mit ihrer Krücke und mit der hohen Schulter nicht so viel auf sich hat. Ihre Stimme ist eine echt französische, durchdringend, ohne voll zu sein, angenehm, ohne zu ergreifen. Was sie am meisten auszeichnet, ist ihre enorme Geläufigkeit. Ich glaube, ein Dase könnte nicht berechnen, wie viele Noten sie in einer Minute zu singen im Stande ist. Sie macht Coloraturen wie Feuerräder; das glänzt und leuchtet ohne Unterbrechung, zerplatzt aber auch plötzlich, man weiß nicht, warum. So lange ich sie nur für eine Gräfin hielt, war mir die Masse von Tonleitern, mit welchen sie um sich warf, doch etwas gar zu toll; als ich aber später ihren eigentlichen Stand erfuhr, begriff

ich Alles, denn Prinzessinnen ist in dieser Art das Außerordentlichste erlaubt.

Eine kleine einactige Oper, welcher ich eine sehr angenehme Stunde verdanke, heißt: „La chanteuse voilée“, das Buch von — Scribe, das versteht sich von selbst, aber dieses Mal in Gemeinschaft mit Leuven, die Musik von Victor Massé. Letzterer ist ein angehender junger Componist, und auch seine Composition — geht nur an. Was mich so sehr ergötzte, war der Stoff und eine Mademoiselle Lefebvre, welche, „die verschleierte Sängerin“ gab. Um das Lob dieses allerliebsten Mädchens mit gebührender Begeisterung singen zu können, muß ich mich wohl entschließen, die Handlung der Oper zu erzählen, mit welchem Unternehmen ich leicht den vollständigsten Fiasco zu machen in Gefahr gerathe. Indeß was thut man nicht alles, wenn man Jemanden liebt, d. h. quand on aime quelqu'un! Der berühmte spanische Maler Velasquez zeigt es in unserer Oper, denn er benimmt sich wirklich gar so ungeberdig. Und die arme Palomita verdient so sehr eine bessere Behandlung! Sie, nur eine arme Magd, in den Diensten des Velasquez, ist eigentlich die Einzige, die ihn nicht verlassen, nachdem er in Gesellschaft der Lions von Sevilla sein ganzes väterliches Erbtheil durchgebracht. Freilich rühmt sich auch der Polizei-

Commissar Perdican, dem jungen Maler die treueste Freundschaft zu bewahren — er könnte, ja, er sollte ihn tagtäglich festnehmen, da Velasquez ein ganzes Heer von Gläubigern hat, und er thut es nicht. Darf Freundschaft die Ausübung der Pflicht verhindern? werden gewissenhafte deutsche Polizei-Beamte ausrufen. Sie mögen sich beruhigen, ihr Standesgenosse in Sevilla wußte (und zwar schon um das Jahr 1620, wie Scribe mit historischer Genauigkeit feststellt), was er seiner hohen Würde schuldig war. Aber so oft von der einen Seite Perdican die Aufforderung zukommt, seinen Freund eines ungelösten Wechsels wegen zu verhaften, erhält er von einer anderen Seite das nöthige Geld, um denselben einzulösen. Von wem er diese Summen erhält, weiß sogar der Polizeimann selber nicht; er vermuthet, es sei von einer der hohen Damen, deren Portraits Velasquez in der Arbeit hat und die in den jungen Künstler ... an den jungen Künstler ... nun, so was kommt ja wohl noch im Jahre 1851 vor. Was aber heutigen Tages, so hoffe ich wenigstens, nicht vorkommt, ist, daß der Maler, wie es bei unserem Spanier der Fall, von seinen Portraits und deren Originalen und seinem Atelier und der ganzen Malerei nichts wissen mag. Er arbeitet mühselig vorwärts, um Perdican, dem er den Ertrag aller jener einge-

löſten Wechſel ſchuldig zu ſein glaubt, zu bezahlen — dann will er fort, hinaus in die weite Welt. Einſtweilen plagt er die arme Palomita auf's grauſamſte, ſie, die ihm ſo ſehr ergeben. Sie iſt eben im Begriffe dem polizeilichen Hausfreunde ihr Leid zu klagen, als Velasquez, ſie rufend, hereintritt. „Da verbringt ſie ſchon wieder ihre Zeit mit nichts!" — „Im Gegentheil, ſie ſpricht mit mir von dir!" ſagt Perdican. „Sie ſollte mein Atelier in Ordnung bringen!" — „Es iſt in Ordnung." — „Es iſt Mittag, und ich habe noch nicht gefrühſtückt." — „Das Frühſtück iſt bereit, Herr." — „Ich mag nicht frühſtücken, ich muß arbeiten, aber Pinſel, Palette, nichts iſt rein gemacht." — „Alles iſt zu deinen Dienſten, Herr!" — „Nun, ſo mache, daß du fortkommſt." — „Ich gehe, Herr, aber ſeid auch nicht gar zu böſe!" — ſingt Palomita und geht ab. Velasquez bleibt nun mit ſeinem Freunde tête à tête, ſie unterhalten ſich ſo gut, wie ſie können, denn Velasquez iſt ſehr blaſirt; er wünſcht nur Eines, ſeine Schulden zu bezahlen und dann auf Reiſen zu gehen. Hierzu will ihm nun Perdican behülflich ſein, durch eine etwas ſpaniſche Unternehmung. Eine Sängerin, Lazarilla, mit einer himmliſchen Stimme und einer göttlichen Taille, bezaubert im Momente ganz Sevilla — und nicht etwa im Concertſaale oder gar auf der

Bühne — nein, auf dem großen Platze, auf welchem das Atelier des Malers liegt. Dort erscheint sie allabendlich und singt zur Guitarre die reizendsten Boleros, die lieblichsten Canzonetten. Adel und Volk versammeln sich dann, lauschen entzückt den süßen Tönen, und wenn sie zum Schluß im Kreise umhergeht und ihre Börse hinhält, so regnen die Goldstücke hinein, und Arm und Reich ist überglücklich, wenn Lazarilla dafür einen ihrer anmuthigen Knickse macht. Ich hätte beinahe gesagt, wenn er ein Lächeln dafür erhält, aber da steckt es ja eben — Lazarilla erscheint nur dicht verschleiert, Niemand hat ihr Antlitz gesehen — sie muß mithin die Schönste der Schönen sein. Davon ist auch der Gouverneur von Sevilla überzeugt, oder vielmehr, um sich so recht davon zu überzeugen, hat er unserem Polizei-Commissar befohlen, „unter dem weisen Vorwande, Versammlungen auf öffentlicher Straße zu verhindern," sich heute Abend der Lazarilla zu bemächtigen. Perdican ist bereit, dem hohen Befehle nachzukommen, und gründet nebenbei darauf seine Speculation für den Maler. Denn in dessen Atelier will er seinen schönen Raub bergen — er soll in aller Eile ihr Portrait machen, was so viel heißt, als eine Scribe'sche Summe Geldes in zehn Minuten verdienen. Velasquez ist Alles recht, wenn er sich nur frei machen

kann. Das kann aber der Aermste mit allem Gelde von der Welt nicht, denn — er ist verliebt, verliebt in seine arme Magd, die — das haben wir längst errathen — ihren Herrn anbetet. Ob es nun psychologisch vollkommen richtig, daß sie, die doch nichts weniger als auf den Kopf gefallen, von der Neigung des Malers gar nichts ahnt, das mögen Erfahrenere, als ich es bin, entscheiden. Daß aber eine derartige gegenseitige Liebe in einer Opéra comique ein glückliches Ende nimmt, das ist selbstredend, wenn auch die zu schließende Ehe eine Art von Mésalliance sein sollte. Doch was Mésalliance! das Talent ist der schönste Adel — on a vu des rois épouser des bergères, und (daß ich's nur gleich verrathe, sonst verliere ich die Geduld) unsere Palomita ist niemand Anderes als die berühmte Lazarilla. Ohne bei einem Garcia der damaligen Zeit Unterricht genommen zu haben, war die arme Magd eine entzückende Sängerin geworden, und — was noch viel seltener — sie benutzt ihr Talent ohne Ehrgeiz, ohne Selbstsucht, ohne Coquetterie, lediglich um damit insgeheim den Geliebten ihres Herzens zu unterstützen. Daß Velasquez sie nach solchen Beweisen von Liebe, Talent und Tugend heirathet, ist wahrhaftig das Geringste, was er thun kann.

errungen. Georges Sand, dieses bewundernswürdige, stets sich neu entwickelnde, stets fortschreitende Genie, steht auch hier oben an. Ihr neuestes Drama, Claudie, wurde tagtäglich auf dem Theater der Porte St. Martin aufgeführt, und zwar immer bei überfülltem Hause. Die Darstellung desselben hat auch mir den tiefsten Eindruck gemacht, und ich kann nicht umhin, näher darauf einzugehen, wenn auch der Inhalt dieser Skizze gar manchen Ihrer Leser schon aus französischen Blättern bekannt sein mag.

Wir befinden uns auf einer schönen Meierei zur Zeit der Ernte. Die Eigenthümerin, la Grand' Rose, ist eine Bauers-Wittwe, welche so eben aus der Stadt zurückgekehrt, wo sie den letzten Proceß gewonnen, den sie noch in ihren Erbschafts-Angelegenheiten zu führen hatte. Sie ist noch jung und schön, sehr reich und hat keinen Grund, ihr Leben im Wittwenstande zuzubringen. Diese Meinung theilt sie mit ihrem Meier Faveau, der aber dabei noch seine besonderen Interessen hat. Er möchte nämlich gar gern seinem Sohne Sylvain eine so treffliche Partie verschaffen, und bei dem ganz vertraulichen Verhältnisse, in welchem er zu seiner Patronin steht, sagt er ihr dies auch mit ziemlich klaren Worten. Sein Sohn ist freilich arm, aber ein paar tüchtige Arme, ein offener Kopf, ein redliches

Herz und ein angenehmes Aeußeres obendrein scheinen ihm hinreichend aufzuwiegen, was Andere der reichen Wittwe zu ihren Besitzthümern hinzubringen könnten. La Grand' Rose widerspricht ihm hierin nicht, aber Sylvain hat für sie einen großen Fehler: er ist den Frauen gegenüber zu kritischer Natur; er hat keine Entschuldigung für den geringsten Fehltritt, er sieht in einem Nichts schon etwas, während die Wittwe es lieber zu haben scheint, wenn man in einem Etwas nichts sieht. Uebrigens steht ihm kein Nebenbuhler von Bedeutung im Wege, es müßte denn Denis Ronciat sein. Dieser, eine Art von Landlöwe, ist ein eleganter Mensch, der, was schon sehr viel sagen will, die Ueberzeugung hat, allen Frauen zu gefallen, und der Grand' Rose zu Liebe von seinen etwas entfernten Besitzthümern in diese Gegend gekommen, um bei derselben der ganzen Jugend des Landes den Vorzug abzugewinnen. Daß dem braven Meier die Hauptschwierigkeit, seinen Sohn so vortrefflich zu verheirathen, von diesem selber kommen werde, davon hat er trotz aller seiner Pfiffigkeit keine Ahnung. Desto klarer liest seine Frau, die liebende Mutter, in der Seele ihres geliebten, einzigen Kindes, und ist eben im Begriffe, den Vater ein wenig aufzuklären, als Sylvain erscheint. Er kündigt an, daß der Wagen mit der

Aber auch die Lieblichkeit der Darstellerin der vielgetreuen Palomita, des Fräulein Lefebvre, würde sie selbst würdig machen des Glückes, wenigstens einen großen Maler zum Manne zu bekommen. Ohne eine glänzende Schönheit, ohne eine eminente Sängerin zu sein, hat sie in ihrem ganzen Wesen, in Gesang, Spiel, Organ, Blick und Bewegung so viel Anziehendes, daß sie mir einen tieferen Eindruck hinterlassen hat, als manche bei Weitem größere Künstlerinnen. Sie hat französische Grazie ohne Coquetterie, eine Art von deutscher Gemüthlichkeit ohne Sentimentalität. Während in so vielen Pariser Stücken Verhältnisse, die nichts Schlimmes zeigen, so viel Schlimmes vermuthen lassen, hat es in der besprochenen kleinen Oper den Autoren beliebt, ein Verhältniß als vollkommen rein hinzustellen, welches so leicht ein Achselzucken veranlassen könnte. Sobald man aber Fräulein Lefebvre gesehen, erkennt man vollkommen, daß der arme Velasquez nur die Wahl hatte zwischen Flucht und Hochzeit, und man söhnt sich mit seinem tollen Wesen erst aus, nachdem er den Entschluß gefaßt, die Zahl der Glücklichen auf dieser Erde, d. h. der Ehemänner, zu vermehren.

Was ich außerdem von Sängern an der Opéra comique gehört, war gut, ohne gerade außerordentlich

zu sein, bildete aber ein vortreffliches Ensemble. Daß die Mitglieder dieser Bühne von jeher im Allgemeinen eben so treffliche Schauspieler sind, als wären sie gar nicht genöthigt, zu singen, ist eine bekannte Sache, und dieser Umstand allein ist es, der den Erfolg so mancher Opern erklärt, in welchen die Musik, neben einer interessanten Comödie, eigentlich nur so nebenher läuft. Wie schlimm muß es nun, man verzeihe mir zum Schlusse diesen Stoßseufzer, mit unserer deutschen Oper aussehen, wenn wir fortwährend zu französischen Opern, die unsere meisten Sänger nicht spielen, und zu italienischen, die sie nicht singen können, unsere Zuflucht nehmen müssen, Opern, die obendrein in ihren jammervollen Uebersetzungen weder von dem pikanten Texte der französischen, noch vom Wohlklange der italienischen Originale die entfernteste Ahnung geben!

VI. Claudie, Drama von G. Sand.

Neben der, allerdings noch immer herrschenden Scribe'schen dramatischen Schule, deren Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten mehr als hinreichend bei uns besprochen worden, erhebt sich in Paris eine andere, welche sich bemüht, einestheils durch größere Einfachheit und Wahrheit, anderntheils durch schönere Form zu wirken, und die schon mehrfach bedeutende Erfolge

Festgarbe im Anzug; der Meier soll den Wein bereit halten und für einige Schnitter, die, aus der Ferne gekommen, noch heute abreisen wollen, den Lohn abzählen. Unter letzteren befindet sich auch Vater Remy, ein achtzigjähriger Greis, mit seiner Enkelin Claudie.

Bei dem Auftreten des hohen, auf's ärmlichste gekleideten Alten und des schlanken Mädchens schauert Sylvain zusammen. Sie wollen noch denselben Abend nach der Heimath zurück. Faveau, der zwar ein guter Mann, aber ein wenig knauserig ist, kann sich nicht recht darein finden, den beiden Leuten, einem Greise und einem Kinde, die verlangte Löhnung voll auszuzahlen — und doch haben sie sich zu Zweien nur die Löhnung für Einen ausbedungen. Aber wie warm vertheidigt sie Sylvain! Sein Vater, welcher sich am Fuße beschädigt, konnte der Arbeit der Schnitter nicht beiwohnen — er konnte nicht sehen, mit welchem Fleiße, mit welcher Ausdauer der Alte und seine Enkelin gearbeitet, wie trefflich sie sich betragen, wie allgemein sie geliebt und geehrt worden. Freilich, der Alte hat auch gedient, er war Unterofficier, er hat Erziehung! Und daß solche Leute eine Arbeit verrichten müssen, die ihnen so wenig ansteht! — nein, nicht den einfachen Lohn, den anderthalbfachen wenigstens müsse der Vater auszahlen, wenn er gerecht sein wolle, ge-

recht wie der liebe Gott selber. Remy und Claudie wollen davon nichts wissen — sie sind im Elend, aber stolz, sie verlangen den ausbedungenen Lohn, nicht mehr und nicht minder. Nachdem man sich zur allgemeinsten Zufriedenheit verständigt, willigen sie ein, ihre Abreise bis nach dem bevorstehenden Feste zu verschieben.

Claudie und Sylvain bleiben allein — erstere verrichtet, um sich nützlich zu machen, allerlei häusliche Arbeiten. Sylvain richtet eine Frage nach der anderen an sie — sie beantwortet alle mit gleicher Genauigkeit und gleicher Kürze. Du hast dieses Jahr zum ersten Mal bei der Ernte gearbeitet? — Zum dritten Mal. — Du bist noch so jung. — Ich bin einundzwanzig Jahre alt. — Du hast deine Eltern wohl sehr früh verloren? — Ich war fünf Jahre alt. — Ihr solltet hierher ziehen; meine Mutter, Alle würden Euch Arbeit geben, Euch beistehen! — Sie ist sehr gut, deine Mutter. — Und du möchtest nicht hierher ziehen? — Mein Großvater hat zu Hause seine Gewohnheiten. — Und du willst dort bleiben? — Mein Gott, ja! sagt Claudie mit schmerzlich bewegter Stimme und geht in's Haus.

Der Eindruck, den die einfache Scene macht, aus welcher Vorstehendes wohl die Hauptmomente enthalten

mag, ist unbeschreiblich. Je weniger die jungen Leute sich sagen, desto mehr, ahnt man, müsse in ihnen vorgehen; der tragische Gegensatz, der im Leben so oft vorkommt, zwischen dem, was der Mund spricht, und dem, was die Seele bewegt, dringt mit seiner ganzen Macht unwiderstehlich auf uns ein.

Sylvain, der allein geblieben, vermuthet, Claudie habe zu Hause einen Freier, und will sich glauben machen, alles, was er verlange, sei, sie glücklich zu wissen — aber der Zuschauer weiß längst, daß ihm nur geholfen wird, wenn er sie glücklich machen kann.

Denis, der bäuerliche Lovelace, tritt auf — nach wenig Worten läßt ihn Sylvain, der in die tiefste Träumerei gerathen, stehen und geht seiner Wege. Denis hat nichts im Kopfe, als seinen bevorstehenden Triumph bei der Grand' Rose. Er naht sich Claudien, die ihre Arbeit fortzusetzen im Begriffe steht. Sag doch, Kind — sie schaut auf, beide erkennen sich gegenseitig und stehen erstarrt einander gegenüber.

Ein trauriges Räthsel wird uns nun gelöst. Vor sechs Jahren, als Claudie ein fünfzehnjähriges Mädchen, hatte sich Denis ihre Liebe zu erwerben gewußt — er hatte sich mit ihr verlobt, ihr die Ehe feierlich versprochen, sie verführt, und als sie im Begriffe war,

Mutter zu werden, schmählich verlassen. Nach fünf Jahren, während welcher sie nie wieder von ihm das Geringste erfahren, steht er zum ersten Male vor ihren Augen. Ihr Kind ist im vorigen Jahre gestorben — sie liebt Denis nicht mehr, sie verachtet ihn und auf seine unverschämten Geldanbietungen weiß sie nur Eine Antwort „Malheureux que vous êtes!“

Man hört die Töne des Dudelsacks, ein heiteres, lebensfrisches Bild entwickelt sich vor unseren Augen. Ein großer Wagen voller Garben wird im Hintergrunde auf die Bühne gezogen, die Ehrengarbe, mit Blumen und Bändern verziert, wird von demselben herabgelassen und nach dem Vordergrunde gebracht. Alle Bewohner des Hofes, Arbeiter, Schnitter, Bäuerinnen, Kinder versammeln sich um dieselbe. Sylvain wird von seinem Vater aufgefordert, den Blumenstrauß von der Garbe zu nehmen und ihn der Grand' Rose zu überreichen, aber er weigert sich dessen, denn das müsse der Jüngste oder der Aelteste der Anwesenden thun. Man übergiebt Remy, der die alten Gebräuche genau zu kennen sich rühmt, das Amt des Ceremonienmeisters, und die Festgarbe soll ihm dann zur Belohnung bleiben. Aber die Garbe kann er ja nicht nach Hause schleppen! Er soll den Werth derselben haben. La Grand' Rose legt einen Thaler darunter, Jeder

giebt sein Schärflein, Sylvain seine Uhr, ein kleines Kind einen Apfel, Remy muß das Kleinste wie das Größte nehmen. Als aber Denis Ronciat, der sich seither etwas verborgen gehalten, der Aufforderung der Wittwe folgend, sich ebenfalls mit einem Geldstücke der Garbe nähert, erkennt ihn Remy und verschmäht stolz und verachtungsvoll dessen Gabe. Der Alte soll nun singen, aber er weiß nur alte, traurige Lieder:

Im Schweiße deines Angesichts
Verdienst du dir dein Stückchen Brod,
Nach langer Mühe, harter Pein
Naht, armer Schnitter, sich der Tod.

Das will den Leuten nicht gefallen, und auf allgemeines Verlangen soll Remy seinen Festspruch in Prosa abhalten. Er läßt die Garbe hoch leben, jeder naht sich und gießt von seinem Weine darauf, und ein einstimmiges Hoch! erschallt der Garbe. Remy stärkt sich für seine Improvisation mit wiederholten Schlücken Branntweins und spricht nun rührende, in ihrer Einfachheit erhabene Worte über die Garbe, den Segen Gottes, das schönste Geschenk, das er seinen Kindern macht, seinen guten Kindern, sie mögen arm oder reich sein! „Aber es giebt auch beklagenswerthe Menschen, Denis Ronciat,“ ruft er aus, diesen mit seinen Blicken durchbohrend, „schlechte Herzen, der Himmel sieht sie, die Erde kennt sie!“

Claudie, die der steigenden Exaltation des Großvaters mit Schrecken inne wird, die sieht, wie er erbleicht, wie er zu wanken beginnt, unterstützt ihn und ruft zur Hülfe auf. Aber es ist zu spät — „armer Schnitter, der Tod", stammelt der Alte und fällt auf die Garbe, auf das Kissen des Armen bewußtlos hin. Der Vorhang fällt.

Diese Schlußscene des ersten Actes ist so plastisch schön, so wunderbar ergreifend, wie mir Weniges auf der Bühne vorgekommen. Sie hat nur einen großen Fehler: sie ist zu schön, sie macht jede Steigerung in den folgenden Acten beinahe unmöglich.

Da der Leser nun im Geheimnisse der Verhältnisse ist, deren Entwicklung den übrigen Theilen des Stückes vorbehalten, so werde ich den weiteren Verlauf desselben nur in Kürze andeuten. Remy ist von seinem Schlaganfalle nicht gestorben, wenn auch nicht vollkommen genesen. Im Hause des Meiers wird ihm die liebevollste Pflege zu Theil. Im täglichen Umgange mit der schweigsamen, arbeitsamen und still duldenden Claudie wächst Sylvain's Leidenschaft, und er ist im Begriffe, Claudien unbewußt, seinem Vater die Einwilligung zu seiner Verheirathung mit derselben abgewinnen zu wollen, als er, durch die verletzte Eitelkeit Ronciat's und die gekränkte Neigung der Grand' Rose,

das Schrecklichste für seine Liebe erfährt. Einer der größten Momente des Stückes ist wieder der, wo der alte Remy, mit der früheren Geisteskraft allen den braven Leuten der Pächtersfamilie gegenüber steht und sie mit schlagenden Worten die Entfernung messen läßt zwischen ihrer kleinen Tugendhaftigkeit und dem in Elend, in Arbeit, in Aufopferung vollbrachten Martyrerthum seiner Claudie. „Ihr möchtet sie nicht als Gattin Eures Sohnes? Will sie ihn denn zum Gatten? ist er ihrer auch nur würdig? er ist es noch lange nicht. Ihr seid reicher als wir, das ist aber auch alles, was ihr vor uns voraus habt."

Mögen pedantische Sittenprediger auch erschrecken vor dieser Moral, die so stolz sich auflehnt gegen die Convenienzen einer künstlichen, gefirnißten Gesellschaft; sie können ihre Wahrheit nicht vernichten. Der Dichter ahmt hier Gott nach, er schaut in die Herzen, und wir danken ihm für den Blick, den er uns vergönnt in das Allerheiligste des Menschenthums.

Es versteht sich von selbst, denn wir haben es mit einer Dichtung zu thun, daß unserer Claudie der Lohn wird für ihr Kämpfen und Lieben und Leiden. Der tugendstolze Sylvain schätzt sich glücklich, eine Hand zu erhalten, die er als eine unbefleckte anzuerkennen sich erhebt; und alle die Seinen sind es nicht minder

über das Glück, das dem edlen Jüngling unfehlbar daraus entsprießen wird.

Die Aufführung dieses Drama's ist beinahe vollendet zu nennen; von einer Natur, einer Einfachheit, einer inneren und äußeren Wahrheit, welche diejenigen, die den Franzosen diese Eigenschaften nur für das Lustspiel zusprechen, doppelt in Erstaunen setzen würde. Allen voran steht Boccage, einer der größten Schauspieler Frankreichs, als Père Remy — es ist ein unauslöschlicher Eindruck, dieser charakterstarke, glaubens- und liebevolle und dabei doch auch beinahe weltkluge Greis, wie er, in armselige Lumpen gehüllt, alle diese kleineren Menschen beherrscht. Dann Perrin und Mad. Génot als Meier und Meierin, besonders aber Fechter als Sylvain. Letzterer, ein wunderschöner junger Mann, weiß seinem ländlichen Helden bei aller Naturtreue einen idealen Anstrich zu geben, wie es nur den bedeutendsten Künstlern gelingt. Am wenigsten befriedigt Lia Felix (eine Schwester der berühmten Rachel) in der Rolle der Claudie; sie ist zu gespreizt, beinahe affectirt. Indeß geht dies nicht so weit, daß es dem Ensemble wesentlich schadete, um so weniger, als Claudie verhältnißmäßig nicht viel zu thun hat. Sie interessirt, wenn sie abwesend ist, und rührt, während sie schweigt.

Die mise en scène vollends läßt nichts zu wünschen übrig. Neben der minutiösesten Treue und Natürlichkeit bildet jede Scene, jede Gruppe ein wahrhaft schönes Bild, und ich glaube, nicht allein Dichter und Schauspieler, auch Maler könnten hier lernen. Auch Componisten können es; denn da bekanntlich das Theater der Porte St. Martin nur Melodramen geben darf, so ist man genöthigt, alle Schauspiele, die man dort aufführt, mit einer Art von Instrumental-Musik zu versehen, welche durch das ganze Stück hindurch einleitend, verbindend, zuweilen auch begleitend auftritt. Die zur Claudie war ganz leidlich geschrieben, wurde gut genug ausgeführt, und war an manchen Stellen von außerordentlicher Wirkung, während sie an anderen, zu weit in den Dialog hineinspielend, der Deutlichkeit desselben schadete. Am besten machte sie sich zum Kommen und Abgehen der verschiedenen Personen, welches bei der ländlichen Ruhe, die im Allgemeinen äußerlich im ganzen Drama herrscht, leicht hie und da allzu lange Pausen veranlassen könnte. Einige sehr charakteristische Volkstänze erklangen zur Einleitung des Garbenfestes und wirkten vortrefflich.

Eine Uebersetzung der Claudie ins Deutsche müßte mit außerordentlichem Geschicke und mit großer Gewissenhaftigkeit gemacht werden, um von der Sprache

des Originals eine Idee zu geben. Dasselbe enthält eine Masse provincieller Ausdrücke und bäuerlicher Wendungen, aber mit solcher Discretion angewendet, daß das Charakteristische der Allgemeinverständlichkeit nie den geringsten Abbruch thut. Es mag sein, daß der gelehrtere Kritiker in der dramatischen Entwicklung des besprochenen Drama's Schwächen aufzufinden weiß; aber in Beziehung auf die Behandlung der Sprache zeigt sich in jedem Worte die unübertreffliche Meisterschaft der großen Georges Sand.

V. Eine Wohlthätigkeits-Matinée.

Es geht über alle Begriffe, wie viel man einen Winter hindurch in Paris zum Besten der Armen tanzt und musicirt. Jemand, der an allen diesen Bällen und Concerten Theil nehmen wollte, würde in Gefahr gerathen, das folgende Jahr einen Theil des Ertrages derselben für sich in Anspruch nehmen zu müssen; für Männer, die sehr „verbreitet" (répandus) sind, werden diese mildthätigen Unternehmungen zu gelinden Raubanfällen; sie können nämlich keiner eleganten Dame eine Visite machen, ohne daß dieselbe während des Gesprächs irgend ein Billet dieser Art aus der Tasche zieht und auf den ergebensten Besucher ein mit so holden Blicken und süßen Worten geladenes Pistol anlegt, daß er sich

noch glücklich schätzen muß, einen Tribut von 10 bis 20 Francs bezahlen zu dürfen. Der größte Mißbrauch wird übrigens dabei mit den ausübenden Tonkünstlern getrieben; sie müssen so viel spielen und singen für die Faubourgs und die zwölf Arrondissements und die Blinden und Taubstummen und Unmündigen und Verwahrlosten, daß sie an Concerte zum eigenen Besten kaum mehr denken können. Aber welcher Musiker kann widerstehen, wenn eine allerliebste Vicomtesse zu ihm sagt: „Liebster, Bester, Sie sind so gut, so liebenswürdig. Ich komme mit einer dringenden Bitte, die Sie mir nicht abschlagen dürfen!“ — und wenn es auch nur die hübsche Frau eines Wechsel-Agenten wäre . . ., meine Collegen haben so weiche, so gefühlvolle Herzen! Sie sagen zu, versäumen ein Dutzend Lectionen und sind überglücklich in der Erfüllung der so echt ritterlichen Dienste, die sie den Damen und den Unglücklichen weihen. Die Namen der Dames patronesses, welche den Verkauf solcher Ball- oder Concert-Billets übernehmen, waren früher nur in einigen Zeitungen veröffentlicht; heutigen Tages stehen sie mit großen Buchstaben auf den Anschlagszetteln, welche an allen Ecken angeklebt sind, und gehören auch lange nicht mehr in der Majorität, wie es sonst der Fall gewesen, den höchsten Kreisen der Gesellschaft an. Dies ist ein re-

publikanischer Fortschritt; was sich aber sehr monarchisch dabei ausnimmt, ist, daß keine der veröffentlichten Damen ihrem Namen auch nur die leiseste aristokratische Färbung entzieht. Das kleinste „de“ findet seine Stelle, und eine Frau, die das Glück hat, als Comtesse oder Baronne auf die Welt zu kommen, aber das Unglück, einen Mann zu heirathen, der eine halbe Million Renten, jedoch nur einen bürgerlichen Namen hat, wird gewiß nicht versäumen, neben diesen Namen einzuschalten: née Comtesse oder Baronne de * * *. Man sieht, die Demokratisirung ist in Paris noch nicht so entsetzlich weit gediehen.

Einer sehr interessanten Matinée zu irgend einem Besten wohnte ich in der Salle Herz bei; sie hatte um zwei Uhr — soll ich sagen: Morgens oder Nachmittags? — Statt, und mehrere der größten Celebritäten standen auf dem Zettel. On y entendra Mesdames ... et Messieurs ... heißt es da, ohne daß die einzelnen Leistungen weder dem Inhalte noch der Folge nach näher bezeichnet werden. Gewöhnlich erhält man dann beim Eintritt in den Saal ein ins Einzelne gehendes Programm; dieses Mal war dies nicht der Fall, und das hatte seine guten Gründe. Mehrere der angekündigten Künstler und Künstlerinnen waren nämlich, aus unbekannten Ursachen, aufzutreten ver-

hindert, und um dies weniger fühlbar zu machen, ließ man das Publikum in einem permanenten Zustande der Ueberraschung; Niemand hatte eine Ahnung von dem, was der nächste Augenblick bringen würde. Es war eine Vergnügungsreise durch unbekannte Gegenden; war auch nicht Alles schön, so war doch Alles unerwartet.

Auf der ziemlich geräumigen Bühne stand ein Pianoforte, sonst war sie gänzlich leer. Nach einer guten Weile sehr geduldigen Harrens von Seiten des eben nicht sonderlich zahlreichen Publikums traten zwei junge Leute hervor, von welchen der eine Variationen auf der Flöte spielte, der andere ihn auf dem Clavier begleitete. Im Verlaufe der Matinée wiederholte sich dieses Experiment mit der kleinen Veränderung, daß die Variationen auf der Violine vorgetragen wurden. Das ist alles, was von Instrumentalmusik in diesem Concerte vorkam; desto bedeutender und vielfältiger waren Gesang und Declamation vertreten. Was ersteren anbelangt, so erschien zuvörderst der Tenorist Ponchard, der alte, sehr alte Liebling der Pariser. Der gute Mann, früher einer der größten Meister des französischen Gesanges, hatte schon zur Zeit der Juli-Revolution keine Stimme mehr — jetzt hat er gar keine mehr, und bei ihm hat der Ausdruck auch im Deutschen volle Richtigkeit: er *sagt* die Romanze. Das

Interessanteste war mir bei Gelegenheit seiner beiden Vorträge das Publikum. Ponchard, der so alt ist, daß das Gedächtniß ihn zu verlassen scheint, und trotzdem auswendig singt, hatte kaum den ersten Tact beendet, als er nicht mehr weiter konnte. Er unterbricht sich, macht eine entschuldigende Bewegung und geht an das Clavier, um den Worten nachzusehen — ein Beifallssturm erfolgt. Er fängt von vorn an, und nicht einen halben Tact später entschlüpft ihm der Text aufs Neue — eine unwillige Geberde, ein Schlag auf die Stirn und ein wiederholtes Nachforschen im Exemplar des Accompagnateurs bringen das Publikum zu einer erneuten Beifallssalve, nach welcher der Sänger sich endlich faßt und seine Romanze zu Ende bringt. Und es war in dieser Beifallsspende nicht eine Spur von Ironie oder dergleichen, es war der reine Ausdruck des Wohlwollens, der Ermunterung, einem geliebten und geachteten Künstler gegenüber. Ponchard sang oder declamirte vielmehr mit Clavierbegleitung eine ziemlich fade Romanze, welche eine ewig treue Sohnesliebe zum Stoff hatte, mit einem Refrain, der einen wiederholten Anruf an „ma mère“ enthielt. In diesem, wie in mehreren ähnlichen Fällen war mir die außerordentliche Rührungsfähigkeit der Franzosen auffallend, die ich für größer halte als die von uns Deutschen, obschon wir

das gefühlvolle Volk par excellence sind. Jenes höchst und mehr als einfache Lied entlockte vielen der Anwesenden, Männern wie Frauen, helle Thränen, wie sie bei den hoffnungslosesten, leichensteinigsten und chromatischsten Produkten unserer Lyriker selten zum Vorschein kommen. Fast bin ich versucht, zu glauben, daß wir, was Jammer und Elend betrifft, eben so blasirt sind, wie die Pariser hinsichtlich aller möglichen Plaisirs.

Ein anderer, ziemlich jugendlicher Tenorist, Namens Darcier, vertrat in dem ungeheuerlichen Mischmasch dieser Matinée das heitere Element. Mit diesem Sänger hat es eine ganz besondere Bewandtniß, und ich muß mehr Worte über ihn verlieren, als er im Grunde werth ist. Vor einigen Jahren verbrachte derselbe nämlich alle seine Tage und ganz besonders seine Nächte in einem Kaffeehause auf einem der entlegeneren Boulevards, wo er eine große Anzahl gleichgesinnter und gleichbeschäftigter Freunde um sich versammelte und mit allerlei zum Theil selbst erfundenen sehr lustigen Liedern höchlichst enthusiasmirte. Von dem eigenthümlichen Talent des jungen Taugenichts gelangte nach und nach die Kunde in feinere Kreise der Gesellschaft und viele Männer machten sich den Spaß, in jenes Café zu gehen, um Darcier zu hören. Natürlich wurden nun auch die Frauen neugierig, aber wie

sollten sie zu jenem Kunstgenuß gelangen? Darcier hatte die vollkommenste Verachtung vor der guten Gesellschaft und allem Zubehör; ein Frack, eine Halsbinde, vielleicht sogar eine Weste, waren Gegenstände, welche seinem, allem Luxus fernen Gemüthe durchaus zuwider waren. Doch ce que femme veut, Dieu le veut — ich weiß nicht, welche Dame es war, die eines Tages den Triumph hatte, ihre Freundinnen einladen und jeder die vertrauliche Mittheilung machen zu dürfen, spät am Abend, gegen Ende der Soirée, werde der vielbesprochene Sänger erscheinen. Er kam, sang und siegte. Wer aber dem Teufel einmal den kleinen Finger gegeben, der giebt ihm auch das Uebrige. So unser lustiger Tenorist, der nach und nach so weit heruntergekommen, daß er jetzt in gestickter Weste, weißer Cravate und lackirten Schuhen in demselben Concert mit der Viardot und der Rachel auftritt. Und wenn ich sage: heruntergekommen, so meine ich das im vollsten Ernste. Ich bin überzeugt, daß in einer Gesellschaft lustiger Cumpane, um Mitternacht, bei der dampfenden Bowle, Darcier's Gesang höchst ergötzlich ist — aber in jener Matinée, bei hellem Tage, vor Tisch, umgeben von den größten Talenten, kam er mir erbärmlich vor. Wahrscheinlich muß er in solchen Fällen nicht allein seine Vortragsweise mäßigen, sondern auch seine echte-

sten Produktionen zu Hause lassen. Von den drei oder vier Liedern, die er zum Besten gab, ist mir eines im Gedächtniß geblieben, welches von einem charmanten Postillon handelt, der ein Byron'sches Glück bei den Weibern macht. Indem er das nun erzählte, warf er den anwesenden Damen alle möglichen Blicke zu, wie die meisten von ihnen sie gewiß nie erlebt hatten — gab er seiner Stimme Inflexionen, die auf unmittheilbare Dinge schließen ließen. Man lachte eben so viel, als man bei Ponchard geweint! Aber ich mag meine Ueberzeugung nicht vorenthalten, daß der Hauptreiz, den Darcier für die elegante Welt, namentlich der Frauen hat, darin liegt, daß er ein klein wenig den Vorhang lüftet von einer Bühne, deren Anschauung im gewöhnlichen Leben ihren Blicken gänzlich vorenthalten bleibt.

Madame Viardot-Garcia sang einige jener reizenden Mazourkas von Chopin, welchen sie mit wahrhaft genialer Kunst spanischen Text untergelegt hat. Die Melodien des poetischen Polen bilden ein wunderbar harmonisches Ensemble mit den tönenden spanischen Worten und der südlichen Lebendigkeit des Vortrages der gefeierten Sängerin, und legen in dieser Gestalt ein Zeugniß ab, wie viel mehr verwandtschaftliche Elemente zwischen Slawen- und Romanen-, als zwischen Slawen- und Germanenthum.

Das Merkwürdigste in dieser Matinée, wo in tollem Durcheinander einem Flöten-Solo der dritte Act aus Mithridat folgte und zwischen den etwas abschüssigen Liedern Darcier's einige Schauspieler vom Théâtre français die Scene der Enthüllungen aus dem Oedipe vortrugen, war das Erscheinen der Rachel. Ich habe in meinen Skizzen über die Pariser Theater ihrer nicht erwähnt, weil ich mich der Aufgabe, ein solches Talent zu besprechen, nicht gewachsen fühle; dazu muß man von Rechts wegen zu gleicher Zeit ein bedeutender Schauspieler und ein bedeutender Schriftsteller sein, wie es ausnahmsweise Eduard Devrient ist. Für mich bleibt die Rachel das Herrlichste, was ich in Paris gesehen, aber ich kann das nicht beweisen. Ich fand sie groß und erhaben, tief bewegend, niederschmetternd, rührend und wundervoll schön, nicht allein in Stellung und Bewegung, sondern auch in Gestalt und Physiognomie — sie riß mich ganz und gar hin, so oft oder vielmehr so selten ich das Glück hatte, sie zu sehen. Von ihrer enormen Macht über das Publikum legte sie aber in jenem Concerte einen erstaunenswürdigen Beweis ab. Man denke sich einen nüchternen Concert-Saal, in welchen von allen Seiten das helle Tageslicht drang und wo nur auf dem Orchester einige Wachslichter brannten, welche Nacht vorstellen sollten. Eine gute

Anzahl der verschiedenartigsten Couplets und eine Masse Arpeggien auf der Flöte und Violine hatte man schon genossen und war wahrlich in nichts weniger als einer concentrirten Stimmung, als Mademoiselle Rachel aus der Thür trat, gefolgt von einem Herrn in schwarzem Frack und Glacéhandschuhen und einer Dame en grande toilette. Die beiden Letzteren hatten jedes ein Buch in der Hand, die Rachel hatte keines, was, wie man mir erklärte, andeuten sollte, daß sie allein die eigentlich Vortragende sei. Es hätte dieser äußerlichen Zeichen nicht bedurft. Der Anzug der Rachel war, auch für einen Laien, wie ich es in dergleichen bin, ein wahres Kunstwerk. Das einfache seidene Kleid, der darüber hinabfließende Spitzenshawl, die bis an den Hals verhüllte Gestalt, das alles wäre vollkommen passend gewesen, wenn sie sich unter den Zuschauerinnen befunden hätte, und fügte sich doch auch wieder aufs vollkommenste den pathetischen Scenen, welche sie im Begriffe war, zu recitiren. Während die beiden Anderen ihre Rollen ablasen, in übrigens durchaus angemessener Weise, wußte Rachel zwischen der bloßen Declamation und dem eigentlichen Bühnenspiel eine Mitte zu finden, mit solcher Feinheit, solchem Maße, solchem Schönheits-Gefühl, daß man nicht allein das Falsche dieser abgerissenen Darstellung, sondern auch alles, was einen sonst umgab,

nach den ersten Worten vergessen hatte und ganz Auge und Ohr war. Durch ein Senken des Augenlids, ein ironisches Lächeln, eine kleine Handbewegung, vor Allem freilich durch jenes einzige in alle Tiefen der Seele dringende Organ, machte sie den Zuschauer zusammenschauern, benahm ihm den Athem und lockte ihm die Thränen in's Auge — und alles das auf zwanzig Schritte Entfernung, ohne irgend eine der Illusionen, welche auf dem Theater dem Künstler seine Aufgabe erleichtern. Was ist der absoluteste Absolutismus gegen eine solche Macht!

Nachdem es gewiß ein paar Dutzend Couplets, und was weiß ich sonst alles! angehört, saß das Publikum immer noch ruhig da, unwissend, ob ihm noch neue Genüsse bevorständen. Denn mehrere der angekündigten Künstler waren weder erschienen noch entschuldigt. Da kam ein kleiner Junge auf's Orchester und löschte eines der Wachslichter aus. Man verstand diesen sinnigen Wink, lächelte und zog ab. Ich mußte mir eingestehen, daß ein so rücksichtsvolles, schnell empfängliches Publikum, wie dieses, außerhalb Paris wohl kaum zu finden sein dürfte.

VI. Die Kunstausstellung.

Sie hat wenigstens nicht mehr wie früher in der Gallerie des Louvre Statt, sondern in den schönen Sälen des Palais — Royal schwebt mir auf der Zunge, aber es heißt jetzt National. Als die neuesten Erzeugnisse der bildenden Kunst noch im Louvre aufgestellt wurden, konnte man jedenfalls behaupten, daß mehr dahinter stak als jetzt, denn es staken die Rubens und van Dyck's und Rafael's dahinter, das Antlitz verhüllt wegen der Zurücksetzung, die sie erfuhren. Dieses Mal würden die Werke der Lebenden den Fremden nicht verhindert haben, auch die der Unsterblichen zu bewundern, wenn man nicht im Begriffe wäre, den letzteren ein besseres Licht von oben zu verschaffen, wahrscheinlich um es ihren Autoren bequemer zu machen, wenn sie Lust haben sollten, vom Himmel herunter sich zuweilen an ihren Bildern zu ergötzen. Ob sie nicht manche doch etwas nachgedunkelt finden würden?

Die Republik hat in Bezug auf die Ausstellung einige neue Einrichtungen getroffen, deren Mittheilung für manche meiner Freunde von Interesse sein dürfte. Zuvörderst hinsichtlich der Wahl der Jury, welche über die Annahme der eingesandten Werke entscheidet. Sonst

wurde diese Jury von der Regierung octroyirt, ich weiß nicht, nach welchen Bestimmungen, aber sie gab stets den Zurückgewiesenen zu endlosen Klagen Veranlassung. „Gerade die größten Meisterwerke waren nicht aufgenommen worden, Genies, die der Kunst neue Bahnen anweisen würden, durften ihre Schöpfungen nicht einmal dem Urtheile des großen Publikums unterwerfen.“ Wohl mag es vorgekommen sein, daß manches Bild, welches nicht unbedeutend in der Intention, aber mißlungen in der Ausführung war, den Platz, den man ihm verweigerte, bis zu einem gewissen Grade verdient hätte — aber wahrhaft gelungene Werke wurden gewiß nie abgewiesen. Ich erinnere mich einer besonderen Ausstellung, welche einstmals von denjenigen Künstlern veranstaltet wurde, denen der Eintritt in die große nicht gelungen war — schauderhaftes Zeug! Die gegenwärtige Einrichtung beugt aber gerechten wie ungerechten Klagen vor, denn es sind die sämmtlichen Einsender, welche vereinigt selbst die Jury wählen, und zwar die Maler ein Schiedsgericht von Malern, die Bildhauer von Bildhauern und so fort. Wie gelinde nun diese Amphiktyonen verfahren, davon liefern freilich die Räume des National-Palastes traurige Beweise.

Das Komische ist aber dabei, daß es so ziemlich dieselben Männer sind, welche jetzt das Richteramt aus-

üben wie damals, als die Regierung sie wählte — nämlich die Ersten in ihrer Kunst.

Uebrigens werden die Werke aller derjenigen Künstler, welche Mitglieder der Akademie sind, oder der Ehrenlegion, welche den großen römischen Preis oder auch nur eine Medaille erster oder zweiter Classe erhalten haben, ohne Weiteres aufgenommen. Die Zahl derselben ist nicht unbedeutend, und ihre vorhergehenden Erfolge verhindern sie nicht, oft sehr schlechte Sachen zu liefern.

Mit Belohnungen ist die französische Regierung sehr freigebig. Nach jeder Ausstellung werden Orden der Ehrenlegion und Medaillen vertheilt, welche in drei Kategorieen eingetheilt sind; die der ersten haben 1500, die der zweiten 800, und die der dritten 200 Francs an Werth. Ein besonderes Schiedsgericht bezeichnet die Werke, welche verdienen, vom Staate angekauft zu werden. Die Republik hat eine eigenthümliche Preisvertheilung jenen schon früher bestehenden hinzugefügt. Es erhält nämlich derjenige Künstler, der ein Werk (in welcher der bildenden Künste es sei) von ganz hervorragendem Verdienste geliefert, eine Belohnung von 4000 Francs. Im vergangenen Jahre erhielt dieselbe der Bildhauer J. Cavelier für die Statue einer schlafenden Penelope. Da nun aber nicht jedes Jahr eine

Schöpfung von so eminentem Verdienste bringt, wie diese Auszeichnung sie verlangt, so — wird sie nicht jedes Jahr gegeben, wird man denken. Nein! derjenige, welchem sie zu Theil geworden, bekommt alljährlich so lange 4000 Francs ausgezahlt, bis diese Auszeichnung einem Anderen zuerkannt wird. Man denke sich so einen armen Privilegirten, welcher die neue Ausstellung mit Zittern betritt und ängstlich forscht, ob sich nicht ein ganz besonders wundervolles Werk in irgend einer Ecke befinde. Er kann sich nicht erfreuen an solch' einer Schöpfung, denn sie entzieht ihm eine höchst angenehme Rente — freilich ist die Freude, welche die Künstler gegenseitig an ihren Meisterwerken haben, auch ohne das Risico eines solchen Verlustes nicht gar so entsetzlich groß.

Diejenigen Bilder, welche der Staat ankauft, kommen in die Gallerie des Luxembourg und verbleiben daselbst, in einer Art von Vorhölle, bis sie nach dem Tode ihrer Autoren zur Seligkeit des Louvre gelangen, in welchem eine neue große Gallerie ausschließlich den französischen Malern vorbehalten ist.

Es ist nun Zeit, daß ich nach allen diesen einleitenden Daten zur Ausstellung selbst komme; aber da ich mich nur vierzehn Tage in Paris und nicht eben so viele Wochen unter den ausgestellten Kunstwerken

herumgetrieben, so werden meine Mittheilungen dürftig genug ausfallen. Ueberdies gebe ich meine Eindrücke vom allernaturalistischsten Standpunkte aus, und muß daher ein geehrtes Publikum, welches ja heutigen Tages aus lauter Kunstkennern zusammengesetzt ist, doppelt um Verzeihung bitten. 3151 Bilder nennt der Catalog, und wenn dies auch jedenfalls der größte Theil dessen ist, was im Jahre 1850 in ganz Frankreich gemalt worden, so bleibt es doch immer eine schreckenerregende Masse Leinwand mit Farben darauf. Betrachten wir diese nun hinsichtlich der Gegenstände, welche sie dem Auge vorzaubern sollen, so werden wir nach wenig Augenblicken inne, daß das Portrait, die Landschaft und das Genre ganz und gar die Oberhand haben, und daß auch die wenigen historischen Bilder mehr der geschichtlichen Anekdote als der Begebenheit ihre Stoffe entlehnen. Es wird sich diese Erscheinung in unserer Zeit wohl überall wiederholen. Das größte Bild des diesjährigen Salons und dasjenige, welches mit Recht das allgemeine Interesse am meisten in Anspruch nimmt, ist „Der Aufruf der letzten Opfer der Schreckenszeit" von Charles-Louis Müller. Wir sehen das Innere des Gefängnisses der Conciergerie in dem Momente, wo ein Gerichts-Commissar mit einer furchtbaren Gleichgültigkeit die Namen derjenigen abliest,

welche der Guillotine verfallen sind. Unter der vielleicht etwas allzu dicht gedrängten, die beiden Seiten des Bildes füllenden Masse der Gefangenen zeichnen sich die Aufgerufenen durch den größeren oder geringeren Schrecken aus, der sich beim Anhören ihres Todesurtheils in ihren Zügen malt. Die Unglückseligen, welche von den wilden Polizei-Agenten fortgezogen werden, gehören den verschiedensten Ständen und Alters-Epochen an — vornehme Damen, Priester, eine junge hübsche Schauspielerin, Officiere, ein Haarkräusler der Frau Capet, wer nicht alles! Einige geben sich der wildesten Verzweiflung hin, Andere sitzen in starrer Resignation da — nur ein junger Mann in der Mitte des Vordergrundes scheint von allem, was ihn umgiebt, nichts zu wissen, an die Nähe seines Todes nicht zu denken. Es ist der Dichter André Chenier, der, ein Papier in der Hand, über Verse sinnt und dessen verklärter Blick zeigt, daß seine Seele schon diesseits höhere Regionen bewohnt. Was mich an dem Bilde störte, war einerseits eine gewisse Absichtlichkeit in der Person des Poeten, um dessen Verherrlichung es offenbar dem Maler vor Allem zu thun gewesen, anderntheils ein Mangel an Concentration in den allzu zahlreichen Figuren, der beinahe zu einer Art von Wirrwarr führt. Aber vertieft man sich in die Einzelheiten, so findet

man Physiognomien vom größten Ausdrucke, Gruppen, die eben so schön als wahr gedacht sind, und eine ganz eigenthümliche Harmonie der Farbe. Was überdies, wenn auch nicht den Werth des Bildes, doch den des Künstlers erhöht, ist, daß er mit diesem Werke den ersten Versuch macht, ein historisches Bild in so kolossalen Dimensionen zu malen. Seine früheren Gemälde und namentlich die, durch welche er sich einen Namen erworben, gehörten mehr dem graziösen Genre an.

Von denjenigen französischen Malern, welche europäische Berühmtheit erlangt haben, hat nur Horace Vernet den diesjährigen Salon durch die Ausstellung eines Bildes beehrt. Diese großen Künstler (Ary Scheffer, Ingres, Delaroche &c.) exponiren sich, ich meine ihre Werke, nicht mehr, und man kann es ihnen wahrhaftig nicht verdenken, da sie auf keinen Fall etwas dabei zu gewinuen haben. Eine Ausstellung ist doch im Grunde nur eine furchtbare Bildermetzelei, wobei die meisten umkommen, und aus welcher vielleicht keines ganz unversehrt hervorgeht. „Wer sich aber in Gefahr begiebt . . .“ Vernet hat das Portrait des Prinzen Louis Napoleon, Präsidenten der Republik (wie sich der officielle Catalog ausdrückt), gemalt. Er ist zu Pferde, hinter ihm General Changarnier und ein anderer Officier. Mir scheint dieses

Bild viel matter in jeder Hinsicht, als man es sonst von diesem genialen Meister zu sehen gewohnt ist — war es die Absicht des Malers, ihm auf diese Weise einen historischen Charakter zu geben?

Das große geschichtliche Museum von Versailles fordert auch noch immer seine Opfer. So hat Alaux (gegenwärtig Director der französischen Akademie in Rom) für dasselbe die Vorlesung des Testamentes Ludwig's XIV. malen müssen. Ein großer Saal, in welchem eine Anzahl langweiliger Leute mit Allonge-Perrücken sitzen und — zuhören — welch ein begeisterndes Sujet! Es ist jedenfalls schon ein Verdienst, über der Verfertigung eines solchen Bildes nicht eingeschlafen zu sein.

Ehe ich mich von den sogenannten grandes pages abwende, muß ich noch einiger monstruösen Verirrungen gedenken, wie sie wohl nur in Paris vorkommen können, wo die Leidenschaft, sich auszuzeichnen, Neues, Unerhörtes zu machen, gar Manchen zu der wahnwitzigsten Unternehmung antreibt. Gustav Courbet hat ein vielleicht zwanzig Fuß breites Bild gemalt, welches ein Begräbniß in einer kleinen Stadt darstellt, und zwar nicht etwa ein Begräbniß einer unsere Theilnahme erweckenden Persönlichkeit oder einer derartigen Ceremonie, die sich durch die Localität, durch Costume,

durch irgend charakteristische Gebräuche auszeichnete, nein, ein ganz gewöhnliches, philisterhaftes Leichenbegängniß. Die Leute, die in ihren schwarzen Fracken und Röcken den Zug bilden, sind vom allerordinärsten Schlage; die einzigen Figuren, welche sich durch ihre Kleidung auszeichnen, sind ein paar Kirchendiener, deren betrunkene Nasen wetteifern mit ihren rothen Mänteln. Es ist nicht ein ins Giganteske ausgedehntes Genrebild, es ist beinahe eine Caricatur, durch's Sonnen-Mikroskop angesehen. Weniger fratzenhaft, aber gleich unsinnig in der Wahl des Sujets ist ein Bild desselben Malers, darstellend eine Masse Pflastersteine und zwei sie zerklopfende Kerle. Alles in Lebensgröße. Und doch soll dieser Mann Talent haben — und doch soll es Leute geben, welche von diesem Streben nach der gemeinsten Wahrheit (wenn man dieses hohe Wort hierbei anwenden darf) etwas für die Kunst erwarten! Das Publikum ist eben doch nicht dieser Ansicht, es wendet sich mit Lächeln oder mit Widerwillen ab von diesen Arbeiten und betrachtet mit unbestrittener Vorliebe ein mittelgroßes Genrebild von Ernst Hebert, das jedenfalls eine der schönsten Zierden der diesjährigen Ausstellung bildet. Der Künstler hat ihm den charakteristischen Namen la Malaria gegeben, womit bekanntlich die Italiener jene schlimme fieber-

bringende Luft bezeichnen, welche sich in den heißen Sommermonaten in der römischen Campagna und besonders in der Nähe der pontinischen Sümpfe entwickelt. In einer Barke, welche auf dem stillen Wasser der Tiber ein paar Ruderer offenbar nur langsam vorwärts bringen können, sitzt eine italienische Familie. Es sind schöne, ausdrucksvolle Gesichter — man sieht es aber den stillen Menschen an, daß sie ihre Abfahrt schon zu lange verzögert haben, denn die Krankheit hat sie berührt — ihr trüber Blick, ihre bleichen Lippen verrathen es uns deutlich. Schwer ist der Himmel über ihnen, schwer das Wasser, ja, sogar das sandige Ufer jenseits scheint Fiebermiasmen auszuathmen. Das Bild mit seinem bescheidenen, ich möchte sagen: etwas melancholischen, Colorit macht einen sehr poetischen Eindruck. Das herrliche Italien und die unheilvollen Dünste — die edlen Physiognomien, welche aber die Seuche nicht verschont — liegen sich doch Freud' und Leid überall so nahe auf dieser Erde!

Als ein hübsches Genrebild mit historischem Vorwande ist auch zu nennen: Der Senat von Venedig, den Gesandten Heinrichs IV. empfangend, von Robert Fleury. Die charaktervollen vornehmen Gestalten der klugen Patricier haben vielleicht nur den Fehler, alle von gleicher und zwar von sehr großer Größe zu sein.

Unwahrscheinlichkeiten dieser Art scheinen bedeutende Künstler zuweilen zu übersehen, während sie uns Naturkindern störend auffallen. Die Annäherung an das Colorit venetianischer Meister, etwa des Tintoretto, giebt diesem Bilde ein Ansehen von local-historischer Wahrheit, wenn es auch im Grunde nur eine Sache der Convention ist.

Eine ganze Bevölkerung von Portraits sieht uns von allen Wänden entgegen; eine Masse Mittelgut und daneben einige von so einfach hoher Schönheit, andere von so grenzenloser Stümperei, wie man sie hier nicht zu finden erwartet. Zu den ersteren gehören gewiß die zweier Brüder auf einer Leinwand von Hyppolyte Flandrin, einem Schüler Ingres' und einem der ernsthaftesten, talentvollsten jüngeren französischen Maler der Jetztzeit. Die in Rede stehenden Portraits erinnern in ihrer edlen, von aller Unnatur, aller Effecthascherei entfernten Auffassung und meisterlichen Ausführung an das Beste, was die Alten in dieser Art hinterlassen. Sehr hervorragend ist auch das Bildniß einer schönen, üppigen Frauengestalt von Henri Lehmann, voll südlicher Gluth im Ausdruck und voller Kraft im Colorit. Gar vielen Portraits sieht man es nur allzu sehr an, daß sie mehr für die Ausstellung, als für die Eigenthümer gemacht werden — sie wollen

um jeden Preis bemerkt sein. Eine bedeutende Virtuosität der Ausführung findet man sehr oft neben einer komödienhaften Anordnung in Stellung und Costume. Namentlich sind die Anzüge vieler Damen von der unmalerischsten Modischkeit, woran denn freilich die armen Künstler manchmal sehr unschuldig sein mögen.

Der esprit, mit welchem der Franzose aus jeder Gattung des Lebens irgend einen anziehenden Moment heraus zu finden, die Lebendigkeit und Leichtigkeit, mit der er ihn hinzustellen weiß, sind allbekannt und anerkannt. So enthält denn auch die diesjährige Ausstellung wieder eine große Anzahl jener allerliebsten Bilder, europäische und orientalische Scenen, die man alle nennen müßte, wenn man nicht einzelnen Unrecht thun wollte. Da man überhaupt Bilder im Grunde eben so wenig als Musik erzählen kann, so wird dies bei Werken, bei welchen der Stoff gering und die Ausführung Alles ist, vollends zur Unmöglichkeit. Was stellen z. B. die kleinen, wunderbar vollendeten Cabinetsstückchen eines Meissonier (von welchen eines mit 10—15000 Francs bezahlt wird) dar? Einen Lautenspieler, einen Maler, der seine Zeichnungen zeigt, eine Sonntagsruhe. — Bouvin giebt eine Schulklasse von Waisenmädchen, Pere einen Knaben, der die ersten

Versuche in der Kalligraphie macht, und was dergleichen mehr. Man muß ein Kritiker ex professo sein und für Künstler schreiben, um sich über alle die feineren Nuancirungen in Farbe und Zeichnung, welche diese verschiedenen Maler charakterisiren, eines Näheren auszulassen.

Auch im Fache der Landschaft enthält der diesjährige Salon reizende Sachen — weniger tief in der Stimmung, als lebendig in der Ausführung, weniger poetisch, als charakteristisch — in Einem Worte französisch und nicht deutsch, wie es denn nicht anders sein kann und sein soll. So lange die nationalen Kunst-Elemente sich in sorgsamer Ausbildung zeigen, so lange erfreuen und interessiren sie. Aber gar viele der ausgestellten Gemälde gehen über jede zu ertragende Grenze hinaus. Das Verlangen nach Natürlichkeit wird zur gemeinsten Prosa — die Leichtigkeit der Ausführung wird zum Geschmiere — der Drang, zu gefallen, führt zur Coquetterie, das pikant sein Sollende wird oft obscön. Die weibliche Schönheit ist in gar manchen Bildern in einer Weise behandelt, die der Schönheit und der Tugend gleich fern steht. Aber

Alles kann mißlingen, wir können's ertragen, vergeben:
Nur nicht, was sich bestrebt, reizend und lieblich zu sein.

VII. Feste.

Die Menschen sind sonderbare Geschöpfe! Wie viele Vergnügungen suchen sie nicht auf, ohne Vergnügen daran zu finden! Zu wie vielerlei drängen sie sich nicht hin, nicht um dabei zu sein, sondern um dabei gewesen zu sein! Neugier und Eitelkeit spielen eine ungeheure Rolle, vollends bei den Freuden der guten, besten, hohen, ja vielleicht höchsten Gesellschaft.

Auch ich bin in Arkadien geboren, wenn auch als ein sehr bürgerlicher Musikus. Kaum war ich zwei Tage in Paris, als ich hörte, am nächsten Donnerstag sei Empfang, Ball, wie man es nun nennen mag, im Elysium. Einen Blick zu thun in diese ewigen Gefilde der Wonne; in diesen Aufenthalt der Seligen, wenn auch, um nachher die Plackereien der Oberwelt doppelt zu empfinden, es war doch allzu reizend! Zwar habe ich ein Leben voller Tugend hinter mir, aber ich muß eingestehen, daß ich die Erfüllung meines Wunsches weniger dieser, als der großen Güte des preußischen Gesandten verdanke. Donnerstag den 6. Februar 1851 fuhr ich also, und zwar in einem ganz gewöhnlichen einspännigen Cabriolet, nach der Unterwelt — und wahrlich, es war gut, daß ich es an diesem Donnerstag gethan; denn am nächsten — war die

Dotation verworfen worden, und in den Gefilden der Seligen hatte das Tanzen aufgehört.

Dinge, die auf den Lauf der Weltgeschichte von dem größten Einflusse sein würden, hangen oft von den geringsten Zufälligkeiten ab — so an jenem Abend, wo ich dem Präsidenten der Republik vorgestellt werden sollte und durch die Ungeschicklichkeit meines Kutschers zu spät kam. Von halb neun bis neun Uhr hatte in einem besonderen, der Masse der Eingeladenen verschlossenen Salon die Vorstellung Statt — ich kam aber zwei Minuten vor neun an, gerade zeitig genug, um mich dem feierlichen Zuge anzuschließen, in welchem sich der Prinz, gefolgt vom diplomatischen Corps, in die großen Säle begab, um das Fest zu eröffnen. Was ich zu Ludwig Napoleon gesprochen haben würde, das behalte ich für mich; was würde es jetzt mehr helfen? C'est trop tard.

Die Räume des Elysée sind weder sehr groß noch sehr schön, und man kann es dem Präsidenten nicht übel nehmen, wenn er sie gegen eine geräumige Wohnung, etwa die Tuilerien, gern vertauschte. Auch für die Masse der Eingeladenen würde eine größere Localität angenehmer sein. An jenem Abende wenigstens waren die natürlichsten Functionen des Menschen, wie z. B. gehen, stehen, sitzen, athmen, mit immensen

Schwierigkeiten verbunden. Wer gehen wollte, mußte stehen bleiben, wer stehen wollte, wurde fortgeschoben; am meisten Freiheit genossen vielleicht noch die Springenden, aber sie kauften sie im unendlichsten Schweiße ihres Angesichts. Es gab Momente, wo ich, der ich das Unglück habe, nicht ganz sechs Fuß hoch zu sein, nichts um mich her sah, als Rücken, und zwar schwarze Fracksrücken, eine unersprießliche Aussicht! Nach mehrfachen Irrfahrten gelang es mir jedoch, einen erhöhten Punkt zu finden, auf welchem ich mich eine Weile unangefochten hielt und von wo aus ich einigen Ueberblick gewann über die bewegten Menschenwogen. Was mir da und in der Folge klar geworden, das will ich treulich berichten.

In zwei langen, aber verhältnißmäßig schmalen Sälen, zu welchen die anderen Räume die Einleitung bildeten, wurde getanzt. Sie waren mehr provisorisch, tapeziererartig ausgeschmückt als prachtvoll eingerichtet, laufen parallel neben einander her und sind nur durch einen kurzen, ziemlich engen Gang mit einander verbunden, so daß die rauschenden Orchester sich gegenseitig nicht stören. Zu beiden Seiten sind Stühle und zum Theil erhöhte Sitze für die Damen. Die armen Geschöpfe! selten haben sie mich gedauert wie an jenem Abend, und doch waren nur wenige schön unter ihnen.

Aber sie hatten sich so viele Mühe gegeben, um schön zu sein, hatten mindestens ein paar Stunden in der Wagenreihe ausgehalten, bis die Reihe zum Aussteigen an sie kam, waren so prächtig ge- und — entkleidet, und was hatten die meisten von ihnen davon? Nichts, gar nichts — kein Lächeln des Präsidenten, keinen Tänzer, vielleicht nicht einmal ein Gefrorenes — aber freilich, sie konnten sagen: „J'ai été à l'Elisée."

In den Pausen zwischen den Quadrillen, Polka's und Galoppaden machte Ludwig Napoleon Spaziergänge durch die Säle. Gewöhnlich führte er die Prinzessin Mathilde, eine stattliche, äußerst blühende Frau, am Arme, und zunächst folgte ihm sein Adjutant Edgar Ney, ein auffallend schöner, noch jugendlicher Mann, mit einem kahlen Kopf, kühnem Blick und einer brillanten Husaren-Uniform. Wenn der Neffe die Krone des Onkels trüge, die Männer könnten sich ihm nicht mit größerer Ehrerbietung, die Frauen nicht mit hingebenderer Liebenswürdigkeit nahen, als es in den Kreisen geschah, in welchen er Halt machte. Für den Beobachter waren es dramatische Hochgenüsse, die Blicke der Damen zu verfolgen, denen sich der Präsident näherte.

In einiger Entfernung noch forschend, wurde das Auge nach und nach immer belebter, glänzender, bis

es in Freude strahlte, elektrische Blitze sprühend. Und nur langsam verglühten diese Blicke, und als die Sonne längst verschwunden, leuchteten sie noch von ihrem Abglanze. Den Präsidenten selbst verließ ein freundliches Lächeln beinahe nie, wie ja überhaupt ein solches großen Herren leicht zu einer Art von Höflichkeits-Gewohnheit zu werden scheint.

Eine schöne, mit Blumen reich verzierte Treppe führte in den ersten Stock, wo man zuvörderst auf einem herrlichen Corridor verhältnißmäßig frische Luft athmete. Daneben war ein Buffet, wo die köstlichsten Erfrischungen zu finden, aber nicht so leicht zu holen waren; denn der Andrang war ungemein, und wer einmal Posto gefaßt hatte, suchte seine Stellung so lange wie möglich zu behaupten. Die Politik des Abwartens erwies sich auch hier als die praktischste, und so gelangte ich, Schwarzenbergischen Grundsätzen huldigend, zu allem, was, in jenem Augenblicke wenigstens, mein Herz begehrte. Neu gestärkt verließ ich die allzu gastfreundlichen Räume; als ich ging, war die Reihe der Kommenden noch nicht erschöpft.

Ein paar Tage nachher war Ball auf der Präfectur. Es ist charakteristisch für diese Feste, daß man sie beinahe immer nach dem Namen der Localität nennt, ohne der edlen Wirthe selbst dabei zu gedenken.

Aber diese müssen ja verschwinden unter der Masse der Geladenen, von denen auch wieder die wenigsten den Herren vom Hause im Entferntesten bekannt sind. Sowohl im Elysée wie hier gelten die Einladungskarten auch als Eintrittskarten, oder vielmehr man mußte sie mitbringen und abgeben, wenn man nicht zurückgewiesen sein wollte. Von einem Ankündigen der Namen war weder hier noch dort die Rede; hatte man einmal den Billet-Abnehmer hinter sich, so war man von allem Ceremoniel freier als im Berliner Thiergarten. Auffallend war mir schon im Elysée, vollends aber auf der Präfectur die ziemlich große Anzahl von Leuten, welche zwar sehr brav und bieder aussahen, aber offenbar sich nicht mit der Leichtigkeit bewegten, die namentlich in der Pariser Gesellschaft so sehr verbreitet ist. Wie sich nämlich unter Ludwig Philipp einem freilich sehr eleganten Theile der Pariser Finanzwelt die Freuden der Tuilerien aufgethan hatten, so sind die officiellen Feste der Republik einem sonst dergleichen noch ferner stehenden Theile des Publikums zugänglich geworden. Diese Neulinge benehmen sich etwas steif, und nur aus Angst, gar zu vergnügt auszusehen, machen sie zuweilen entsetzlich tückische Gesichter — aber sie werden wohl schnell genug lernen, wie sie sich zu amusiren haben.

Die Räume des Stadthauses, eines der schönsten Paläste von Paris, sind dieser republikanischen Fürstin würdig, sie sind endlos, und prachtvoll eingerichtet. Man verirrt sich in all den Sälen, Zimmern, Gängen, welche einen großen viereckigen Hof umschließen, und welche insgesammt geöffnet und geschmückt waren. Was ist in diesem Hôtel de ville nicht schon alles vorgegangen! Robespierre wurde dort zum Fenster hinausgeworfen, später habe ich dort Concerte von Beethoven gespielt*), vor ein paar Jahren haben sie daselbst die Republik proclamirt — und an jenem Abend tanzte man und aß Eis. Ein einzelner Mensch mag noch so viel erfahren, so ein alter Palast hat doch immer noch eine ganz andere Carrière.

Ein Fest, welches einen von den beiden besprochenen wesentlich verschiedenen Charakter hatte, war dasjenige, welches der preußische Gesandte gab. Ich spreche nicht von dem Geschmacke und der Grandiosität der Einrichtung, sondern von dem außerordentlichen Interesse, welches die Gesellschaft als solche darbot. Es war eine wahre Galerie des Contemporains, nicht in Stein oder Stahl, sondern in Fleisch und Blut, und der Diener, welcher die Namen der eintretenden Per-

*) Der große Ballsaal (unter dem Namen la salle St. Jean) wurde sonst oft zu musikalischen Aufführungen bewilligt.

sonen mit einer nicht genug anzuerkennenden Deutlichkeit ausrief, las, ohne es zu wollen, ein Stück ab vom Register des Conversations-Lexikons der Gegenwart. Um dem Auftreten so vieler Weltbühnenkünstler beizuwohnen, ging ich früh hin, etwa ein Viertel nach zehn Uhr, wo höchstens ein Dutzend Personen versammelt sein mochten; die meisten kamen, nach der neuesten Pariser Mode, zwischen Elf und Zwölf. Welch heterogene oder wenigstens sich entgegenstehende Persönlichkeiten waren da nicht unter demselben gastfreundlichen Dache vereinigt! Guizot und Thiers, Baraguay d'Hilliers und Changarnier, alte, neue und neueste Minister, die Vertreter der kleinsten und größten, der östlichsten und westlichsten Staaten — Boulay de la Meurthe, der behäbige Vice-Präsident der Republik (der an seinem Bäuchlein schwerer zu tragen scheint als an seiner Würde), Narvaez, der Ex-Dictator Spaniens, Rothschild, Fould, Duchatel, Molé und so viele Andere. Und all diese Männer, Anfertiger und Beender europäischer Revolutionen, welche sich mit Carlisten, Arabern und Volkstribunen herumgeschlagen, welche Cabinette und Börsen in Spannung halten, deren Namen täglich in der ganzen civilisirten Welt ausgesprochen werden, sie thaten, als wären sie ganz gewöhnliche Sterbliche. Der Eine hatte eine Dame am Arm, der Andere plauderte auf's

gemüthlichste; wenn ich mich nicht sehr irre, habe ich Guizot ein Chocolade-Biscuit essen und den Herzog von Victoria ein Glas Mandelmilch trinken sehen. So friedlich das nun alles unter einander wogte (kaum eine Uniform war zu sehen, da die französischen Officiere außer dem Dienste beinahe nie welche tragen), und so wenig in der Gesellschaft, ihrer ganzen Natur nach, sehr extreme Meinungen vertreten sein konnten, so fielen mir doch die Worte des Dichters mehr als einmal ein:

„Aber treffen wir uns draußen im Freien! . . .“

War ich doch einige Tage vorher in der National-Versammlung gewesen!

Nachdem Dante Himmel und Hölle in einem Gedichte besungen, wüßte ich nicht, welche Gegensätze es verwehrt wäre, in ein Feuilleton zusammen zu bringen, und wäre es auch neben einem Balle beim preußischen Gesandten ein Fest im Jardin d'Hiver. Letzterem beigewohnt zu haben, verdanke ich übrigens nicht der Gunst, sondern zehn baaren Francs, was mir um so viel mehr Ehre macht, als das Fest zum Besten der Armen Statt hatte. Dieser Wintergarten hat vor dem Kroll'schen in Berlin zwei große Vorzüge — erstens ist er noch nicht abgebrannt, zweitens ist er von einer so fabelhaften Herrlichkeit, wie sie dem Kroll'schen auch nie im Traume

eingefallen. Selten in meinem Leben war ich überrascht, wie beim Eintritt in dieses wunderbare Local, wo man aus der Mitte eines in einem Lichtmeer strahlenden gigantischen Ballsaales mit zehn Schritten in die romantischsten Pfade gelangt, wo Palmen sich erheben, wo im matten Schimmer bunter Glaslampen die seltensten Pflanzen ihre Blüthen zeigen und beim Rieseln eines kleinen Baches ihre Düfte verbreiten. Dazu zwei kolossale Orchester, wovon eines unten im Saale, das andere, nur aus Blechinstrumenten bestehende, auf einer Gallerie, etwa einen Stock höher, aufgepflanzt, und welche bald abwechselnd, bald im vollendetsten Ensemble die berauschendsten Tänze spielten, und endlich Tausende, im strengsten Sinne des Wortes, welche inmitten aller dieser Herrlichkeiten spazierten, von Terrassen oder von mehr oder minder erhöhten Sitzen sich all' das Treiben ansahen. Man konnte wirklich glauben, ein Mährchen aufgeführt zu sehen.

Indeß der Mensch ist wankelmüthig und undankbar. Zuerst entzückt, dann befriedigt, gewöhnt man sich an all' die Pracht — man wird dagegen gleichgültig, ja, man wird ihrer überdrüssig. Nun will man gehen — aber das hat gute Wege. Es ist ein Wintergarten, man hat also zum Besuche desselben nothwendig einen Paletot mitgebracht und in der Garderobe

abgegeben. Den möchte man nun wieder erlangen; man zeigt seine Nummer, man ruft sie aus, man bittet ruhig, höflich, leidenschaftlich man zankt und wettert — das gilt alles gleich, denn einige Hunderte versuchen mit uns dieselben Manöver. Nach einer halben Stunde, während welcher man sich schon „einen unsterblichen Schnupfen" erworben, wird man weise und ruhig — nach anderen anderthalb Stunden gelangt man zu seinem Kleidungsstück, und endlich nach einer Fahrt von dreiviertel Stunden nach seiner Behausung, jedenfalls erfreuter, in's Bett zu kommen, als im Jardin d'Hiver gewesen zu sein.

So gern ich nun bei jeder Gelegenheit dem schönen Geschlechte zeigen möchte, wie sehr ich es verehre, so kann ich doch nicht verhehlen, daß auch an diesem Abende wenig schöne Damen zu sehen waren, trotzdem die verschiedensten Kreise ihre Contingente geliefert. Denn neben den Dames patronesses, von welchen ich bei einer früheren Gelegenheit gesprochen, sind auf diesen Festen eine große Anzahl Frauen, die nicht nur unterhaltend sind, und mithin um so mehr hübsch sein sollten!

VIII. Berühmte Leute.

„Was macht Heine?" ist eine Frage, die nie öfter gethan worden, als seitdem man den berühmten Dichter

von schweren Leiden heimgesucht weiß — seine Freunde und Gegner begegnen sich jetzt in ihrer Theilnahme. Es ist freilich nichts günstiger für einen hervorragenden Menschen, als wenn es ihm schlecht geht — höchstens zu sterben dürfte noch vortheilhafter sein. Wenn indeß Voltaire ein Jahrhundert seiner Unsterblichkeit gegen eine bessere Verdauung gern eingetauscht hätte, dann weiß ich nicht, wie viele dergleichen der arme Heine zu geben versucht sein könnte, um sein Krankenlager verlassen zu dürfen. Seit zwei Jahren ist er ununterbrochen an dasselbe gefesselt, und kaum ist irgend eine Hoffnung da, es werde je auch nur eine geringe Besserung in seinem Zustande eintreten. Ist aber der Körper fast gänzlich gelähmt, so ist dem Geiste die vollkommenste Schwungkraft geblieben — ist der erstere in die enge Schlafstube gebannt, so tummelt sich der letztere frei umher, auf allen Gebieten des Gedankens. Und nicht allein das — große und kleine Begebenheiten, große und kleine Persönlichkeiten nehmen das Interesse des humoristischen Poeten nach wie vor in Anspruch, und von allen möglichen Erscheinungen in der Kunst wie im Leben nimmt er Notiz. Als ich an seinem Bette saß und er mir abwechselnd sprach vom lieben Gott und von Meyerbeer, vom König von Preußen und von mir selber, vom Frankfurter Parlament und

von seinen Gedichten, da war mir's zuweilen, als flanirte ich wie vor fünfzehn Jahren mit ihm auf dem Boulevard des Italiens herum. Aber abgesehen von dem mich aus solchem Traume reißenden Anblicke dessen, was mich umgab, kamen zuweilen auch Klagen auf die Lippen des Leidenden, zu welchen der früher so gesunde, das Leben so reichlich genießende Mann damals keine Veranlassung hatte. Doch auch dann, wenn er von seiner Krankheit, von seiner hoffnungslosen Zukunft spricht, zeugen die Ruhe, die Resignation seiner Worte von einer riesigen psychischen Kraft. Und was diese Unversehrtheit des Heine'schen Geistes vollends beweist, ist die starke Dosis von — wie soll ich es nennen? — von Schalkhaftigkeit, die seinen Urtheilen über Große und Geringe, über Freund und Feind beigegeben ist. Er gehört noch immer mehr oder weniger zu den Geistern, die verneinen — aber wir wissen ja zu unserer Beruhigung aus Goethe's Faust, daß dieselben im Himmel gar nicht so übel angeschrieben sind. Zu einem Schlusse auf die Ansichten, zu welchen unser Dichter jetzt in Bezug auf die höchsten Dinge gelangt ist, will ich übrigens durchaus hiermit keine Veranlassung gegeben haben — ich weiß nicht, was er glaubt — aber wenn ich auch glaube, daß er es weiß, so glaube ich doch nicht, daß er so leicht

hierüber irgend Jemandem ganz reinen Wein einschenkt.

Heine's Züge sind interessanter, man könnte fast sagen, schöner geworden, als sie je gewesen. Die eingefallenen Wangen lassen das edle Oval des Kopfes, so wie die feingeschnittene Nase traurig klar hervortreten. Die Augen sind geschlossen, nur das rechte kann er zum Sehen benutzen, wenn er das müde darüber hinfallende Augenlid mit den Fingern in die Höhe hebt. Der ziemlich kurz abgeschnittene dunkle Bart bedeckt das Kinn; selbst über die Bekleidung des mächtigen Schädels haben Zeit und Leiden keine Gewalt ausgeübt, denn die Haare sind braun und dicht wie ehemals. Wahrhaft idealisch schön ist die weiße schlanke Hand geworden; sie gehört nach der Eintheilung von Carus gewiß ganz und gar in die Klasse der rein psychischen. Leider sind alle diese poetischen Dinge allzu elegischer Natur, und man muß dem kranken Poeten, wenn man ihm wohl will, seine Pausbacken und seinen behäbigen Embonpoint zurückwünschen, welche ihn ja nie verhindert haben, die duftigsten Lieder zu dichten.

Gerade an dem Tage, an welchem ich Heine besuchte, hatte er dem Musikalien-Verleger Schloß in Köln ein neues Gedicht geschickt, um welches dieser ihn

Das Gedicht ist nicht geeignet zur Composition

zum Behufe einer Lied-Preisbewerbung angesprochen. Heine meinte in diesem Produkte ganz besonders den Forderungen des Tonsetzers in die Hände gearbeitet zu haben — mögen die deutschen Componisten beweisen, daß er sich nicht geirrt. —

Von den ziemlich zahlreichen Notabilitäten der Literatur und Kunst, welche ich bei einem früheren Aufenthalte in Paris kennen zu lernen das Glück hatte, war es mir in den paar Wochen, die ich dieses Mal dort zubrachte, nur wenige zu erreichen vergönnt. Unter diesen drängt es mich, von Merimée zu sprechen, einem der ausgezeichnetsten Geister Frankreichs, welcher in Deutschland vielleicht weniger bekannt ist, als er es verdient. Ueber seine, zwar nicht sehr zahlreichen, aber originellen, geistreichen und künstlerisch wahrhaft vollendeten Werke der verschiedensten Gattung steht das Urtheil in Frankreich längst fest — aber auch im Umgange gehört Merimée zu den anziehendsten, liebenswürdigsten Persönlichkeiten, die man sich denken kann. Er vereinigt ausgebreitetes Wissen mit feinster Beobachtungsgabe, und sein Talent, sich mitzutheilen, sei es in erzählender, sei es in reflectirender Weise, ist von einer Einfachheit, Geistesschärfe und zu gleicher Zeit von einer, ich möchte sagen, literarischen Vollendung, wie sie auch in Paris gewiß nur sehr selten vorhanden.

In dem auserwählten Kreise, welcher sich vor Jahren bei Madame Recamier, in der Abbaie aux bois, vereinigte, lauschte man seinen Worten — in dem, durch dreißig Jahre blühenden Salon des berühmten Malers Gerard war jeder glücklich, der ihn zu einem längeren Gespräche festhalten konnte. Merimée bekleidet die Stelle eines Conservateurs der öffentlichen Monumente Frankreichs, welche bei seinen tiefen Einsichten in die plastischen Künste (er selbst ist ein trefflicher Zeichner) ganz für ihn geschaffen ist. Dabei beschäftigen ihn Sprachstudien und historische Arbeiten und gehen Hand in Hand, wie er z. B. jetzt das Russische auf's gründlichste gelernt hat und nach den Originalquellen eine Geschichte des falschen Demetrius zu schreiben im Begriffe steht. Er mag jetzt ein Fünfziger sein, eine hohe schlanke Gestalt, die Haare silbergrau, aber sonst von durchaus kräftigem Ansehen. Sein Wesen, welches immer das des feinsten Weltmannes gewesen, hat jetzt etwas Gehalteneres, ich möchte sagen, mehr Staatsmännisches angenommen, versteht sich, nicht auf Kosten der liebenswürdigsten Urbanität. Die gegenwärtigen Zustände seines Vaterlandes machen ihn sehr bekümmert, und er sieht ziemlich düster in die Zukunft. Der gesellschaftlichen Vereinigungspunkte, welche ich eben berührt, gedachte er mit wehmüthiger Sehnsucht und

meinte, Aehnliches sei in Paris nicht mehr zu finden und auf lange hin auch wohl nicht zu erhoffen. Merimée ist unverheirathet — hätte er Familie, er würde es wohl leichter ertragen, während dieser Uebergangs-Periode in Dingen der Kunst und der Wissenschaft so Manches zerstört oder verwildert zu sehen.

Ingres, der berühmte Maler, für dessen Verdienste seine fanatischen Gegner vielleicht nicht minder sprechen als seine enthusiastischen Verehrer, ist jetzt über siebenzig Jahre alt; er sagt es selbst, und man muß es wohl glauben — aber man kann es nicht glauben. Das dunkle volle Haar, das leuchtende Auge, die faltenlose Stirn, die Leichtigkeit und Lebendigkeit in jeder Bewegung, hauptsächlich aber die geistige Rührigkeit und Empfänglichkeit des kleinen runden Mannes machen ihn nicht allein als Künstler zu einem Phänomen. Ein junger Verliebter kann von der Auserwählten seines Herzens nicht mit begeisterungsvollerer Gluth sprechen, als Ingres, wenn er auf seine Kunst und vollends wenn er auf Musik zu sprechen kommt, die er womöglich noch wärmer liebt, als Malerei. Unsere deutschen großen Tonsetzer sind ihm wahre Götter — die Erinnerung an irgend eine schöne Sonate lockt ihm Thränen in die Augen. Ingres hat selbst Violine gespielt, und der Cultus der guten Musik hat ihn auf

rührende Weise durch's Leben begleitet. Aber auch in seinen Leistungen als Maler soll er sich die vollkommenste Frische bewahrt haben, und ein Brustbild der Baronin v. R—d, welches im vorigen Jahre entstanden, wird allgemein als ein außerordentliches Meisterwerk gerühmt.

Componisten von europäischem Rufe sind in Paris nicht mehr so zahlreich, seitdem Rossini Frankreich, Cherubini, Boieldieu, Paer und so manche andere aber unseren lieblichen Planeten verlassen haben. Halevy fand ich in den schönen, nach allen Seiten hin glänzenden Verhältnissen eines Künstlers, dem „der große Wurf gelungen", als französischer Theater-Componist vollkommen anerkannt zu sein. Eine angenehme Familie, zahlreiche Freunde, alle möglichen Ehrenstellen und Tantièmen ohne Ende — nichts fehlt ihm, und das Beste ist, daß jeder, der ihn näher kennt, sich herzlich seines Glückes freut — denn Halevy ist ein eben so ehrenwerther als liebenswürdiger Mensch, d'un esprit charmant, wie die in solcherlei Dingen verwöhnten Pariser selbst ihm zugestehen. Eine leichte Ironie, der sich aber ein echtes Wohlwollen beigesellt, würzt seine Unterhaltung, und geistige Lebhaftigkeit ist in seinem Wesen auf eigenthümliche Weise mit einer gewissen nonchalanten Ruhe verbunden. — Berlioz, der geniale

Componist jener ultra-romantischen Sinfonien, der beißende musikalische Kritikus aus dem Journal des Debats. An seinem Aeußeren sind die Jahre nicht spurlos vorübergegangen (er ist nahe an den Fünfzigen), aber der fast vulkanisch zu nennende Feuergeist ist geblieben. Seine Gespräche gleichen Eruptionen — jetzt kommt ein Lavastrom glühender Begeisterung, dann ein Schwefelregen beißenden Spottes, und nun fliegen kritische Steine umher, vor welchen einen der Himmel behüten möge. Wenn Berlioz von seinem Aufenthalte in London erzählt, von allen burlesken, musikalisch-industriellen Unternehmungen, die er dort beobachtet, in welche er zum Theil wider Willen verflochten, so kommt man aus dem Lachen nicht heraus — deckt er aber die mehr oder weniger verborgenen Schäden des Pariser Kunst- oder Künstlerlebens auf, so läuft es einem kalt über den Rücken hinab. Berlioz ist ein durchaus wahrer Mensch, und nicht allein in seinen Tondichtungen, auch in der Kritik bleibt er seinen Ueberzeugungen so treu als es in Paris nur irgend möglich. Unglücklicherweise hat ihm die eigenthümliche Richtung seines großen Talentes zwar begeisterte Anhänger, aber nicht viel mehr als das verschafft, und es thut einem im Herzen wehe, einen Mann von so hoher geistiger Bedeutung in einer Stellung zu sehen, welche ihm so wenig bietet. Er ist

Bibliothekar im Conservatoire und müht sich ab bei der Direction von großen Concerten, welche ihm wenig Anderes gewähren, als die Freude — von Zeit zu Zeit Musik machen zu können.

Als Mitarbeiter am Journal des Debats führt mich Berlioz auf den sprudelnden Jules Janin, den allbekannten J. J. des einflußreichen Journals. Janin ist der grand Seigneur unter den Pariser Theater-Kritikern, führt das behaglichste Leben und wird dick und fett dabei. In reichem Schlafrocke, auf üppiger Ottomane sitzt er am Kamin in seinem schönen Studirzimmer, welches mit Büchern und Kunstwerken angefüllt ist. Die Besuche haben fast kein Ende; er läßt sich erzählen, giebt „Rath und gute Lehren", plaudert so allerliebst, wie er schreibt, über alle Dinge dieser Welt und noch einige mehr, bis er denn genöthigt ist, sich zu irgend einem Diner oder als Theater-Minos in irgend eine erste Vorstellung zu begeben. Dabei hat er eine hübsche Frau und — leidet am Podagra; was will man mehr?

Eine der unanfechtbarsten und auch, zur Ehre seiner Landsleute sei es gesagt, eine gänzlich unangefochtene Größe ist wohl unstreitig der Dichter Béranger. Jeder kennt seine Chansons, vielleicht das Vollendetste, was in dieser Gattung von Poesie irgend ein

Volk aufzuweisen hat; Jeder weiß auch, welch einem edlen, von jedem falschen Ehrgeize, jedem Gesinnungs-Leichtsinne, jedem Eigennutze freien Charakter dieselben entsprossen. Mein längst gehegter Wunsch, den einzigen Mann einmal zu sprechen, d. h. sprechen zu hören, ging mir dieses Mal in Erfüllung, und zwar durch die Güte Venedey's, der das Glück hat, in freundschaftlicher Verbindung mit ihm zu stehen, und mir einige Zeilen an ihn mitgab. Die Angst, in der ich war, ihn nicht zu Hause zu finden, ward durch eine zweistündige Wagenfahrt erhöht; ich suchte ihn zuerst in Passy, wo er bisher immer gewohnt, und mußte von da an's äußerste Ende von Paris, wo er sich jetzt angesiedelt; aber der Zufall war mir hold, Béranger hatte den Schnupfen und war noch nicht ausgegangen. Ein älteres Frauenzimmer empfing mich, sah mich etwas forschend an und nahm mir meinen Brief ab; nachdem ich jedoch wenige Augenblicke gewartet, kam sie wieder und führte mich in das Zimmer ihres Bruders. Béranger, der jetzt über 70 Jahre alt, ist ein rüstiger Greis von derbem Körperbaue. Sein Haar ist weiß, aber sein Gesicht trägt die Farbe der blühendsten Gesundheit. Es ist ein merkwürdiges Gemisch von Gutmüthigkeit und Schlauheit in seinen Zügen; in der Form etwas stark aufgetragen, an das

Gewöhnliche grenzend, ist der geistige Ausdruck seines Gesichtes so fein, so überlegen, zuweilen so anmuthig, wie es seine Verse sind. Von der Einfachheit seiner Einrichtung kann man sich keine Idee machen; einige Portraits, theils lithographirt, theils Medaillons, unter welchen Napoleon und Lamartine, sind so ziemlich alles, was nicht zum Nothwendigsten gehört; aber man fühlt, daß dies dem Bedürfnisse des Bewohners vollkommen entspricht, und hat durchaus nicht den traurigen Eindruck, als ob hier nothwendige Beschränkung herrsche; im Gegentheil, die Behaglichkeit, welche im Wesen Béranger's liegt, geht schnell auf einen über. Ich bedauere unendlich, mir nicht an jenem oder einem der folgenden Tage alles, was mir der Dichter gesagt, und was mir wie frische Melodien in den Ohren fortklang, aufgeschrieben zu haben; wenn mir auch der Eindruck dieses klaren, liebenswürdigen Geistes unvergeßlich sein wird, so sind doch viele seiner freundlichen Mittheilungen meinem Gedächtnisse entschlüpft. Freilich würde ich, wäre dies auch nicht der Fall, von dieser Grazie der Sprache keine Idee geben können. „Meine erste revolutionäre Erinnerung,“ erzählte er unter Anderem, „ist die Einnahme der Bastille; als zehnjähriger Knabe trieb ich mich damals in der Nähe auf den Straßen herum. Dann blieb ich von Paris

und somit vom eigentlichen Schauplatze der Revolution lange Jahre entfernt. Durch die Buchdruckerei kam ich in die Literatur, und doch bin ich vielleicht der einzige Schriftsteller, der die Presse entbehren kann; meine Lieder verbreiteten sich in Abschriften, lange ehe ich sie drucken ließ. Mein literarischer Ehrgeiz ging übrigens anfänglich weit über die Chansons hinaus; bis zum dreißigsten Jahre beschäftigte ich mich mit den größten poetischen Arbeiten, und ich hatte zu thun, bis ich mich in der mir angewiesenen Sphäre zurecht fand." Unter manchen Ausdrücken der Bewunderung für seine Gedichte, die ich nicht lassen konnte, wenn sie auch schlecht angebracht waren, hob ich auch die wunderbare Kraft hervor, die er in seinen Refrains entwickele, welche, in jeder Strophe wiederholt, doch jedesmal neu erscheinen. Er meinte hierauf: „Ich bereite eine Chanson vor, wie eine große poetische Composition, entwerfe den vollständigen Plan, Anfang, Mitte und Ende; aus der Quintessenz des Ganzen ziehe ich dann den Refrain heraus." Von neuen Melodien zu Liedern, die populär werden sollen, will Béranger nichts wissen, trotzdem sein langjähriger Freund, der Musiker Wilhem, es mit vielen seiner Gedichte versucht hat; er meinte, die bekannten Töne gäben dem Dichter den besten Anhaltspunkt, um eindringlich zu werden, und

setzte hinzu, daß wir Deutschen, um auf diese Weise volksthümliche Lieder zu bekommen, vielleicht zu musikalisch seien. Natürlich kam auch die Politik daran. „Wir Franzosen haben viele Fehler gemacht, die Republik ist zu früh und zu schnell gekommen; aber Sie haben in Deutschland auch Irrthümer genug begangen," meinte er. Man wird begreifen, daß ich nichts dagegen einzuwenden wußte. Charakteristisch französisch aber war es, daß er ernsthaft glaubte, wir hätten an die Wiedereroberung des Elsasses gedacht; ich habe mir herausgenommen, ihn in dieser Hinsicht zu beruhigen. Als ich eines Aufsatzes erwähnte, den Börne einst über ihn und Uhland geschrieben, freute ich mich, zu hören, daß er denselben nicht allein kenne, sondern auch besitze. Er sprach sein Bedauern aus, Börne nicht gekannt zu haben. „Er hat lange hier gelebt," sagte er, „aber ich erfuhr es erst, nachdem er gestorben." So ist Paris.

Ehe ich ging, war ich unbescheiden genug, ihn um eine Zeile von seiner Hand zu bitten. Er lachte. „Sie wollen einen Heiligen aus mir machen? Dann sollten Sie billig auf meinen Tod warten, um eine Reliquie zu nehmen." Ich hatte so gute Gründe, daß er nachgab; aber dann sollte ich etwas nicht nur Geschriebenes, sondern auch Gedachtes mitnehmen. „Kürzlich schickte mir eine Dame eine neue Marseillaise zu;

ich habe ihr geantwortet, aber den Brief nicht abgeschickt, den will ich Ihnen suchen." Suchen war der richtige Ausdruck. Béranger öffnete die unverschlossene Schublade eines ordinären Tisches und stöberte darin herum. Ich folgte mit den Blicken. Briefe, Skizzen in Prosa und Versen lagen da in bunter Reihe sehr durch einander, es wurde mir zu Muthe, wie es Manchem sein mag, der die verschiedenartigsten Bankbillets und dergleichen an den Fenstern eines Pariser Geldwechslers sieht; ich bekam erschreckliche Lust zum Zugreifen. Doch bezwang ich so unmoralische Gelüste, und war doppelt glücklich, als der in Rede stehende Brief gefunden und mir auf die freundlichste Weise zum Geschenke gemacht war. Er enthält in Kürze und Klarheit so manches die Denk- und Gefühlsweise des edlen Dichters Charakterisirende, daß ich nicht widerstehen kann, meine heutige Skizze mit einer Uebersetzung desselben zu schließen, was mir gewiß auch diejenigen danken werden, die eine solche Veröffentlichung nicht in der Ordnung finden. Wenigstens geht sie lediglich nur aus der wärmsten, aufrichtigsten Verehrung des vortrefflichen Mannes hervor.

„Ich danke Ihnen, Madame, für den vortrefflichen Brief, den Sie an mich gerichtet. Er hat mir ein edles Herz mehr geoffenbart, und obschon dieselben

nicht so selten sind, wie gewisse Leute es vorgeben, so ist es immer eine glückliche Bekanntschaft.

„Was Sie mir in Betreff der Marseillaise sagen, ist vollkommen richtig; aber bedenken Sie, Madame, daß es das Volk selbst ist, welches sich seine Gesänge, Worte und Melodien wählt, ohne daß irgend Jemand in der Welt diese Wahl im entferntesten leiten könnte. Ist diese Wahl einmal getroffen, so nimmt eine Reihe von Generationen sie an, zuweilen sogar mit anderen Gedanken als denjenigen, welche ihr ursprünglich zu Grunde lagen. So ist es auch mit der Marseillaise gekommen, mit dieser unsterblichen Schöpfung eines Mannes, welcher nicht wenig überrascht war von dem Gebrauche, den man nur allzu bald von seiner Hymne gemacht.

„Ich habe oft darüber nachgedacht, was wir heute brauchen könnten, aber ich bin zu alt, und die Unfälle unserer Zeit haben meine Stimme der Kraft beraubt. Sie, Madame, haben den Sinn des Liedes, welches zu machen sein würde, vollkommen heraus gefunden, und ich bedaure, daß die Regeln unserer Versification Ihnen nicht geläufiger sind.

„Was Sie die Güte haben, mir über die neuen Chansons zu sagen, welche Perrotin veröffentlicht hat, so muß ich bekennen, daß ich mich so wenig um das

Schicksal meiner jüngeren Töchter kümmere, als ich mich mit dem ihrer älteren Schwestern beschäftigt. Und so bin ich auch überrascht, daß Sie mir von einem Leiermanne sprechen, der mich gekannt haben soll. Wilhem hat vielleicht deren gesehen, denn das ist die Sache des Musikers. Was mich betrifft, so war ich stets zu lässig, um mir um dergleichen Sorge zu machen, und vielleicht habe ich Unrecht gehabt.

„Entschuldigen Sie, Madame, daß ich gezögert, Ihnen zu antworten und zu danken, und genehmigen Sie ꝛc. Béranger.“

Der oben genannte Verleger Perrotin giebt mir Gelegenheit, noch einen trefflichen Zug des Dichters zu erzählen. Im Begriff, eine neue Ausgabe seiner Werke zu veranstalten, macht Béranger, auf den Straßen spazierend, die Bekanntschaft eines jungen Mannes, der sich mit einem armseligen kleinen Bücherkram dürftig ernährte. Er gefällt ihm, und er bietet ihm ohne Weiteres die Herausgabe seiner Gedichte an, einmal für immer, indem er sich nur eine sehr mäßige Jahresrente für den Rest seines Lebens ausbedingt. Jetzt ist Perrotin ein sehr reicher Mann und einer der ersten Buchhändler von Paris. Seine letzten Lieder „Les chansons de ma vieillesse“, wie er sich

ausdrückte, wird übrigens Béranger nicht mehr während seines Lebens erscheinen lassen.

IX. Rudera.

Auch in der National-Versammlung bin ich gewesen. Es geht mit den Sitzungen derselben, wie es mit den Frauen zu gehen pflegt: thun sie geräuschlos ihre Schuldigkeit, so spricht kein Mensch von ihnen, sobald sie aber und je mehr sie Scandal machen, desto vielbesprochener, desto interessanter werden sie. Ich habe einer wahren Lola-Montez-Sitzung beigewohnt, so anziehend, wie lange keine gewesen — auch war der Zudrang ungeheuer. Es handelte sich um die Dotation, welche das provisorische, interimistische Ministerium für den Präsidenten verlangt hatte, und die vielleicht ruhig verworfen worden wäre, hätte nicht Montalembert eine fast dreistündige Rede gehalten, um — ja, das weiß ich nicht. Er sagte zwar, er spreche zu Gunsten des verlangten Taschengeldes, und wahr ist, daß er sich dahin äußerte, „der Präsident sollte eigentlich so etwas nicht fordern, aber nachdem er es gefordert, sollte die Versammlung es nicht verweigern." Im Uebrigen aber warf er mit den geistreichsten Grobheiten dermaßen um sich, er schlug fort-

während so heftig allen Parteien in's Gesicht, sprach mit solcher Geringschätzung von der Versammlung en gros und en détail, daß schon die hiedurch hervorgerufene üble Laune nichts weniger als geeignet war, die Herren Volksvertreter (die Bezeichnung Abgeordneter ist gänzlich antiquirt) von ihrem verwerfenden Vorhaben abzubringen. Man wurde an die schönsten Momente der vor einem halben Jahrhundert (im Jahre 1848) Statt gehabten Volks-Versammlungen erinnert, so viele Unterbrechungen, so viel Lärm, so viel Leidenschaft. Auch mit einer Scene aus einer modernen großen Oper hatte die Sache viel Aehnlichkeit. Nach jeder Phrase des Herrn Montalembert als Held, brim, brum, schlug die Versammlung als Orchester drein; zuweilen brachte auch ein Einzelner als Solo-Instrument ein Ritornell vor, was eine reizende Abwechselung gewährte. So erklangen von der höchsten Spitze des Berges herunter wahre Posaunenstöße, als der Redner einmal Robespierre mit Nero und irgend einem andern bösartigen Tyrannen zusammengestellt — so warf Changarnier, als einer der ersten Geiger, einige Fragen in Bezug auf seine Absetzung hin, welche M. in etwas unvorsichtigen Worten gerechtfertigt. Im letzteren Falle, wie in einigen anderen, zog sich der muthige Graf zurück — in anderen aber machte es ihm offen-

bare Freude, das, was den meisten Anstoß gegeben, zu wiederholen, und zwar mit erhöhter Kraft in der Stimme und in den Ausdrücken. Es lag, an jenem Tage wenigstens, ein doch gar zu toller Unabhängigkeits-Hochmuth im Auftreten Montalembert's, oder vielmehr man fühlte, daß er seinen Anhaltspunkt nicht in dieser Versammlung, sondern außerhalb derselben in einer Partei hat, welche mächtiger ist, als alle darin vertretenen.

Der gegenwärtige Sitzungssaal ist auch einmal wieder ein provisorischer. Er ist sehr groß, praktisch eingerichtet, man hört darin vortrefflich, aber schön ist er durchaus nicht. Dem Publikum ist kein gar großer Raum gegönnt; von den Tribünen, die zum Theil in zwei Stockwerken über einander liegen, haben ziemlich viele ihre besonderen Bestimmungen, wie z. B. für den Staatsrath, für die Officiere, für das diplomatische Corps u. s. w. Der Oeffentlichkeit ist hauptsächlich unter der Form der Presse gehuldigt, deren Vertretern große Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt sind. Die Zuhörer folgten zwar den Verhandlungen mit der sichtbarsten Theilnahme, verhielten sich aber durchaus ruhig. Auffallend war mir die ängstliche Sorgfalt, mit welcher die Huissiers dafür sorgten, daß Niemand im Publikum den Hut aufbehielt. So lange im ent-

fernteſten Winkel der höchſten Tribüne ſich Jemand dieſes Verbrechens ſchuldig machte, erklangen von unten hinauf die Donnerworte: „Chapeau bas, Messieurs, chapeau bas!“ Ich ſchloß hieraus, — daß man in ſolchen Fällen am beſten thut, einen Klapphut mitzunehmen.

Bei dieſer Gelegenheit könnte ich wohl auch ein wenig von Politik ſprechen, um ſo mehr, als ich mir nicht ſchmeichele, etwas davon zu verſtehen. Die Eindrücke, die ich in dieſer Hinſicht von Paris mitgebracht, laſſen ſich in wenige Worte zuſammenfaſſen. Keiner glaubt, daß es bleiben kann, wie es iſt, Keiner hat eine Idee von dem, was werden wird, Jeder wünſcht, die von ihm gewünſchten Veränderungen möchten ruhig vor ſich gehen; aber Angſt haben die Wenigſten. Im Sommer 1848 hat man ſo viel erlebt, daß man ruhig geworden. Namentlich ſcheinen die Frauen ſich geſtählt zu haben. „Man hat uns zu oft geſagt, das Ende der Welt ſei da, als daß wir uns noch davor fürchten ſollten“, ſagte mir eine Dame, die einer Hunderttauſend-Francs-Renten-Meinung angehört und durchaus nicht zu den ſtarken Geiſtern gerechnet ſein will. Aber auch ein tieferes Intereſſe nicht allein an den politiſchen, ſondern auch an den ſogenannten ſocialen Fragen geht durch alle Kreiſe, und die eleganteſten Frauen nippen

an der Économie politique, um gewissen Gesprächen wenigstens besser zuhören zu können. Ich zweifle nicht daran, daß die Franzosen noch tolles Zeug genug machen werden, aber sie werden sich stets schnell wieder in Ordnung zu bringen wissen. Sie mögen noch so nahe am Ertrinken sein, sie schwimmen doch immer wieder an's Land — aber lange im Sumpf herum zu waten, dazu werden sie nie Langmuth genug besitzen.

Eine traurige Feierlichkeit, traurig besonders deßwegen, weil sie so wenig feierlich, war das in der Magdalenen-Kirche abgehaltene Seelenamt für Spontini. Es waren, da man nur persönliche Einladungen gemacht, nicht sehr viele Leute, und zwar beinahe ausschließlich Männer da, aber nicht die Masse war es, die man vermißte — das Requiem (von einem unsichtbaren Chor mit Orgelbegleitung hinter dem Altar gesungen) war nicht sonderlich, aber nicht bessere Musik war es, die man wünschte, auch der Organist wirkte mit seinen dramatischen Klang-Effecten, in welche er Melodien aus der Vestalin verflocht, nicht gerade störend — das Verfehlte wäre durch keine Anordnung zu verbessern gewesen, es war die Theilnahme. Die Anwesenden, worunter viele der ersten künstlerischen Notabilitäten, machten dem allgemein hochgeachteten Neffen des Verstorbenen, Pierre Erard, in der Kirche

eine Condolenz-Visite, das war im Grunde Alles. Nur ein Mann war tief bewegt, der frühere Musikalien-Verleger Piccini. Unter Thränen sagte er zu mir: „Vor sechszig Jahren waren wir Kameraden im Conservatorium zu Neapel, warum mußte er früher sterben als ich?“ Ein Mitschüler Spontini's bei dessen Todtenfeier, das war ergreifender, als alles, was die Kunst zu deren Verherrlichung gethan.

Im Téâtre français sah ich eines Abends Mademoiselle de Belle-Isle, welchem Stücke ein einactiges Lustspiel vorherging und ein anderes folgte, beide in Versen und beide im antiken Costume. Es ist auffallend, wie sehr die Franzosen durch ihre klassische Tragödie an letzteres gewöhnt sind; in Deutschland, wo doch jedes Publikum zu drei Vierteln aus Philologen besteht, würde man sich, glaube ich, schwer dazu verstehen, die Comödie unter diesem Gewande oder vielmehr unter diesen Gewändern anzunehmen. Freilich ist es nichts als eine Gewohnheit des Auges; denn Athen oder Rom sind im Grunde Paris, die griechische Laïs ist eine emancipirte Französin, und kommen Verhältnisse vor, welche nur dem Alterthume angehören (wie denn im ersten jener Stücke der Liebhaber ein Sklave ist), so merkt man ihnen alsobald das Decorative ihres Wesens an. Le joueur de

flûte von Emile Augier, behandelt jenes Lieblings-Thema der neueren französischen Schriftsteller, welches man unter einem Namen „die Weihe der Liebe" nennen könnte. Der Flöten-Virtuose hat sich verkauft, um die schöne Laïs — kennen lernen zu können; nun liebt er sie aber, und um sich von seinen zweifachen unwürdigen Banden zu befreien, würde ihm nichts übrig bleiben, als sich umzubringen, wenn nicht Laïs auch ihn liebte, ihre Vergangenheit, so viel wie möglich abstreifte und im Gegensatz zur gewöhnlichen Metamorphose vom Schmetterling zur Verpuppung zurückkehrte. „Denn Alles sühnt am Ende doch die Liebe", hat ein deutscher Dichter irgendwo geschrieben. Die Sprache in diesem Lustspiele ist allerliebst, voller Geist und Grazie und giebt ihm ein literarisches Interesse, welches über dasjenige, das die Handlung beanspruchen kann, weit hinausgeht.

Das zweite jener kleinen Stücke ist von Ponsard und heißt Horaz und Lydia. Es ist nicht viel mehr als eine Scene, eine Paraphrase der bekannten Ode*) des römischen Dichters, in welcher im Zwiegespräche der Liebenden Versicherungen gegenseitiger Untreue sich in Versicherungen ewiger Treue auflösen. Die Art,

*) Buch III. 9.

wie Ponsard die Entzweiung zwischen Horaz und Lydia motivirt, ist die einzige stoffliche Erfindung. Der Poet liest der Geliebten ein neues Gedicht; sie entreißt es ihm jubelnd und findet — den Namen der Nebenbuhlerin, der Chloe, darüber. Sie verzeiht schließlich, weil sie es doch gar zu angenehm findet, von einem Dichter geliebt und einst von Johann Heinrich Voß ins Deutsche übersetzt zu werden. Auch hier ist das Streben, das Publikum durch feine Sprache und geistreiche Gedanken zu fesseln, statt es durch ausgespitzte Intrigue zu spannen, anerkennungswerth. Das Beste thut jedoch die Rachel dabei, wenn auch mehr durch ihre Schönheit im antiken Costume, als durch ein außerordentliches Spiel, wozu in der heiteren Scene kaum Veranlassung. Es ist übrigens trotz allem Genusse kein Spaß, von sieben bis Mitternacht, fünf volle Stunden, im Théâtre français gesessen und drei Comödien angehört zu haben.

Bei Besprechung der Opéra comique habe ich Grisar's nicht gedacht, der einige echt komische Opern, man könnte sie wohl Possen nennen, für dieses Theater componirt, und zwar mit Laune, Bühnenkenntniß und musikalischer Gewandtheit. Ich hörte Gilles le ravisseur, eine wahrhaft carnevalistische Geschichte, in der beinahe alle Figuren Caricaturen sind, in der es sich

um die Entführung einer alten Jungfer und einer goldenen Pendule handelt, und in welcher Pantalon, in höchsteigener Person, vollkommen weiß und vollkommen dumm, aber nicht stumm, sondern sprechend und singend auftritt. Das Einzige, was Buch und Musik beanspruchen, ist: einen in die heiterste Stimmung zu versetzen, einem Gelegenheit zu geben, sich einmal auszulachen, und dieser Zweck wird vollkommen erreicht. Eine neue Oper desselben Componisten, deren erste Aufführung ich leider versäumte, wird nicht minder gerühmt, sie heißt „Bon jour, Monsieur Pantalon!“ Da die deutschen Theater-Boutiquen nun einmal ohne Pariser Waaren nicht bestehen können, so würden diese Grisar'schen Produktionen manchen anderen vorzuziehen sein — sie erfordern keine feine Komik, sind leicht zu besetzen, und man kann dabei lachen, ohne sich zu ärgern.

Unter die Museen, mit welchen sich Paris in den letzten zehn Jahren bereichert, gehört das der Thermen und des Hôtel Clugny. Der größte Theil desselben verdankt sein Entstehen den leidenschaftlichen Bemühungen eines Herrn du Sommerard, der vierzig Jahre seines Lebens darauf verwandt, alles aufzutreiben, was sich nur irgend von Ueberresten des Mittelalters und der Zeit der Renaissance erhalten. Eine Masse

Sculpturen in allen möglichen Stein-, Holz- und Erdarten, alle denkbaren Möbel, auf's kunstreichste gearbeitet, Malereien, Emaillen, Gegenstände aus Thon und Glas, Goldschmied- und Schlosserarbeiten, Waffen, Tapeten, Mosaiken, „Urväter-Hausrath", das ganze Privatleben jener Zeiten ist da aufgestellt und erinnert in seinem Reichthum und in dem Kunsttrieb, der es beherrscht, an das Pompejanische Museum in Neapel. Das schöne Hôtel Clugny, in welchem alle diese antediluvianischen Dinge aufgestellt, ist eines der ältesten Gebäude von Paris und grenzt unmittelbar an jene sogenannten Julianischen Bäder, welche das einzige altrömische Monument bilden, das sich in der französischen Hauptstadt noch vorfindet. So wandelt man denn unter den verschiedensten Epochen der Geschichte herum und ist ordentlich verwundert, wenn man beim Heraustreten in die enge schmutzige Straße, in welcher diese Herrlichkeiten eingeschlossen sind, einen modernen Omnibus an sich vorüberkriechen sieht. Doch die Contraste fehlen nirgends weniger als in Paris.

Sehr viel thut die Verwaltung der Stadt (unabhängig von der Regierung) für Architektur und plastische Kunst, und seit etwa fünfzehn Jahren namentlich in einer höchst ernsten, fördernden Richtung. Man läßt die älteren Kirchen möglichst in ihrem Style renoviren,

ausschmücken und viele derselben al fresco oder in frescoähnlicher Weise ausmalen. Unter den Künstlern, welche derartige Werke vollendet haben oder gegenwärtig damit beschäftigt sind, nannte man mir Flandrin, Couture, Brémont, Chenavard. Von Dela Croix sind in der früheren Deputirtenkammer Arbeiten, die sehr gerühmt werden. Signol, Bézard, unser Landsmann Bohn und viele andere haben oder hatten Aufträge dieser Art. In der Kölnischen Zeitung ist es wohl doppelt am Platze, darauf aufmerksam zu machen, daß zwei der bedeutendsten neuen Kirchen von Kölnern gebaut worden; St. Vincent de Paule von Hittorf und St. Clotilde von Gau. Daß ich bei so vielem Sehenswerthen vor Allem die Werke eines langjährigen Freundes aufgesucht, wird man sehr natürlich finden, und da mir dieselben einen tiefen Eindruck gemacht, so will ich mich durch eine gewisse Freundschafts-Bescheidenheit auch nicht abhalten lassen, davon zu sprechen. Es sind die Malereien von Heinrich Lehmann in der Capelle des Institutes für blinde Kinder. Wenn es einestheils dem Künstler nicht angenehm gewesen sein mag, für ein Lokal zu arbeiten, in welchem die Unglücklichen, denen es angewiesen, ganz und gar außer Stande sind, etwas von seinen Schöpfungen zu genießen, so hat ihm anderntheils die Bestimmung des Gebäudes gerade

wieder Motive gegeben zu tiefen, sinnigen Compositionen. Der Hauptgedanke könnte wohl bezeichnet werden als das Erwachen der irdisch Blinden zum Anblick des ewigen Lichtes. Engel tragen auferstehende Seelen dem Heiland zu, Mütter und Kinder, Väter und Töchter erfreuen sich des Glückes paradiesischen Wiedersehens — Christus und die heilige Jungfrau sind dabei auch ganz besonders als Schützer und Tröster der Kindheit oder Jugend dargestellt, und Evangelisten, Apostel und Heilige nehmen Theil an diesen Scenen christlich gedachter Glückseligkeit. Das Ganze bildet eine Hemisphäre von wohl an hundert über lebensgroßen Figuren. Gegenüber sind die kolossalen Figuren der Sibyllen und Propheten mit ihren Genien, welchen man nur einen Vorwurf machen kann, der aber zu gleicher Zeit ihnen zum höchsten Lob gereicht: sie erinnern an Michel Angelo. Es ist hoher Ausdruck, Gefühl und Großartigkeit in allen diesen Gemälden (die indeß nur einen Theil des Ensemble von Composition bilden, auf welches es der Künstler abgesehen), die Farbenwirkung ist harmonisch und kräftig. Die Kritik überlasse ich Anderen, überzeugt, daß das Treffliche bei Weitem die Oberhand hat, und wünsche nur, diese Zeilen möchten Manchen veranlassen, den weiten Weg nach dem Institute nicht zu scheuen und sich an

einem Werke zu erfreuen, von welchem, im Gegensatze zu so vielem Anderen, viel weniger gesprochen wird, als es verdient.

Es ist eben so schwer, aufzuhören von Paris zu sprechen, als von dort abzureisen — es ist noch viel schwerer, denn das Geld geht einem viel leichter aus als der Stoff. So manches Schöne habe ich in jenen vierzehn Tagen noch gehört — ein Concert im Conservatoire, ein anderes (zu wohlthätigen Zwecken) durch Frau Calergis veranstaltet und verherrlicht, eine klassische Matinée von Alard und Franchomme und in dieser sogar mich selber — aber ich schweige. Ich schließe ab mit diesen Vergangenheiten, um der Gegenwart wieder so anzugehören, wie ich muß. Ich nehme Abschied von den Freunden und Bekannten, denen diese Skizzen vor Allen gewidmet, welchen ich auf diese Weise zu gleicher Zeit erzählen konnte, was ich dem Einzelnen mitzutheilen nie die Geduld gehabt haben würde. Nur den Einen Rath muß ich ihnen noch geben — wenn sie Paris noch nicht kennen, hinzureisen so bald wie möglich; kennen sie es aber schon — ihr Möglichstes zu thun, um bald wieder hinzukommen.

Briefe aus Paris (1852—53).

An meine Freunde am Rheine.

I.

Menschen die berühmt sind oder sich einbilden es zu sein (was so ziemlich auf dasselbe herauskommt), schreiben oft vertrauliche Briefe, in der Ueberzeugung, daß dieselben über kurz oder lang in die Oeffentlichkeit gelangen werden. Das Publikum ist die Person, an die sie sich eigentlich wenden; der Freund oder die Freundin, an welche die Briefe gerichtet, geben nur den Vorwand dazu her und müssen hauptsächlich dazu dienen, dieselben so sorgfältig wie möglich aufzubewahren, bis der rechte Augenblick gekommen, Mit- oder Nachwelt durch die Herausgabe zu beglücken. Hier geht es gerade umgekehrt. Ich bin nicht berühmt und rede mir auch nicht ein, es zu sein, die Briefe, deren ersten ich in diesem Augenblicke beginne, werden nicht aufbewahrt, sondern sofort gedruckt, ihr Erscheinen in einem der verbreitetsten Blätter Deutsch-

lands bringt sie unter die Augen unzähliger Menschen, aber nur an Euch, meine Freunde, sind sie gerichtet. Es ist eine zu verführerische Lockung, der ich nicht widerstehen kann, so Vielen von Euch zu gleicher Zeit zu schreiben und Euch von meinen Erlebnissen das mitzutheilen, was vielleicht nicht ganz ohne Interesse für Euch sein mag.

Was aber wird der geehrte Herr Herausgeber der Kölnischen Zeitung, als solcher, zu diesem freimüthigen Geständnisse sagen? Wird er meine Briefe unter die Anzeigen auf die letzte Seite des Blattes verlegen, wo es fühlenden Herzen erlaubt ist, ihren zarten Empfindungen Luft zu machen? Und die Tausende, die auf die Kölnische Zeitung abonnirt sind, sollen sie diese Briefe gar keines Blickes würdigen? Nicht doch. Diejenigen, welche die Zeitung halten nur weil es in den Rheinlanden Sitte ist, oder der Anzeigen halber, oder um die Course früher zu haben, oder um sich politische Ansichten zu verschaffen — diejenigen, welche für ein Feuilleton Zeit übrig haben, die haben überhaupt Zeit übrig, und es soll mein Gewissen wahrlich nicht beschweren, wenn sie ein paar Minuten mit meinem Geplauder verlieren. Seinen Nebenmenschen die Zeit zu stehlen, darauf beruht ja alle gute und schlechte Gesellschaft.

Ich würde indeß auch meinen nachsichtigen Freunden gegenüber keinen Muth gefunden haben zu diesen Briefen, wenn ich sie nicht von Paris aus datiren könnte, von Paris aus, der viel gepriesenen und viel geschmähten, aber ewig neuen und bewegten Stadt, die, wie keine andere, die Macht besitzt, zu interessiren, man mag ihr gut oder gram sein. Wer dürfte auch sagen, daß er bei Betrachtung dieses ungeheuerlichen Treibens ausschließlich Liebe oder Haß, Bewunderung oder Verachtung empfände? Nach allen Zielen, die das Leben bietet, wird auf allen Wegen hingestrebt! Großes und Schlechtes wird versucht — Gutes und Gemeines wird belohnt. Das ist nun freilich „ein allgemeiner Brauch", aber nirgend so nahe zusammengerückt, so überschaulich, mit einer so concentrirten Masse von Geist, Talent, Geschicklichkeit und anderen Dingen in Scene gesetzt, wie in Paris. Für den Künstler, vollends wenn er im Stande ist, in einem schönen Bilde eine Sinfonie zu hören oder in einer Sinfonie ein neues Bild zu erblicken, sprudelt hier ein unendlicher Quell des anregendsten Genusses.

Vor ein paar Tagen war ich im Louvre, dessen Kunst-Sammlungen wahrhaft lawinenartig anwachsen. Der berühmte Salon carré, der erste, den man beim Besuche der Bilder-Gallerie betritt, in welchem in

früheren Zeiten mehr die kolossalsten als die schönsten Gemälde hingen, enthält jetzt die Blüthen der ganzen Sammlung wie zu einem wunderbaren Kranze vereinigt. Es ist wahrhaft berauschend, und es gehört eine gewisse Energie dazu, sich nicht fortwährend von einem Bilde zum anderen hinreißen zu lassen, eine wenn auch noch so kurze Treue dem Einzelnen zu schenken. Raphael und Murillo, van Dyck und van Eick, Leonardo, Correggio, Paul Veronese, und wer nicht noch alles! Mit welch feurigen Zungen sprechen diese Apostel der Schönheit zu uns, jeder in der Sprache, die der Geist ihn gelehrt! Es sind wohl nur verschiedene Mundarten einer und derselben Sprache — wie verständen wir sie sonst so leicht?

In der Mitte dieses einzigen Saales stehen ungeheure Divans, und man kann sich zu gleicher Zeit in deren Polster und in das Anschauen aller dieser Meisterwerke versenken; tritt man heraus, so glaubt man sich vollständig in Schönheit gebadet zu haben, wenn man auch nicht schöner als vorher geworden ist.

Aber ich spreche von allgemein gekannten Dingen, und thue es auch eigentlich nur, um zur folgenden Frage, die ich an meine Malerfreunde richte, zu gelangen. War es wohlgethan, alle die schönsten Werke einander so nahe zu rücken? Schadet sich auch das

Beste gegenseitig, oder nur das mehr oder minder Gute und Schlechte? —

An den Theatern herrscht hier fortwährend eine Regsamkeit, wie nirgends in der Welt. Wie man an einem Orangenbaume in Sorrent unreife, reife und überreife Früchte neben einander hangen sieht, so bietet jeder Abend die Versuche des Neulings, die Produktionen des im höchsten Glanze der Mode stehenden Autors und die Werke der schon etwas überberühmten Berühmtheiten. Gegenwärtig findet die Reber'sche Oper „Le père Gaillard“ eine das Publikum und den Componisten ehrende Anerkennung. Ein lustige Verse schmiedender und guten Wein schenkender Wirth, der einer vortrefflichen Gesundheit, einer vortrefflichen Frau und vortrefflicher Kinder sich erfreut, wird durch eine ordinäre Testaments- und Verleumdungs-Geschichte an seiner tugendreichen Gattin irre, erhält aber bald genug die nöthigen Aufklärungen, um sich selbst auszulachen und seine Frau mit neuer Liebe und Verehrung zu umgeben: das ist die Handlung, die den Stoff zu jener Oper bildet. So lebendig und ausgeschmückt erzählt, „möcht's leidlich scheinen"; aber das Libretto ist äußerst dürftig. Zwar mag es verdienstlich sein, daß der Dichter Sauvage neben den vielen betrogenen Ehemännern, welche auf den franzö-

sischen Bühnen fortwährend herhalten müssen, auch einmal einen unbetrogenen auftreten ließ; aber der Versuch ist mißlungen. Desto verdienstlicher ist die Arbeit des Componisten.

Ich werde ein anderes Mal mehr von Reber sprechen und will heute nur erwähnen, daß seine Musik Empfindung und Geist hat, daß sie trotz mancher Anklänge eigenthümlich, und trotz mancher Zugeständnisse künstlerisch ist. Der Haupt-Vorwurf, den man Reber machen könnte, ist der, sich allzu ausschließlich in das Wesen einer früheren musikalischen Epoche eingelebt zu haben, welche nicht allein dem Geiste, sondern, wenn ich so sagen darf, auch dem Fleische nach zu sehr aus seiner Musik hervorblickt. Aber im Ganzen gehört seine Oper zu den erfreulichsten neueren Erscheinungen in Paris.

Da wäre ich also doch in eine Art von musikalischer Kritik hineingekommen. Das macht mich an eine Polemik denken, welche sich kürzlich zwischen J. Lecomte in der Independance Belge und Ad. Adam in der Assemblee Nationale entsponnen. Letzterer, der bekannte Componist des „Postillon von Longjumeau", welcher auch in Deutschland so vielen Knall-Effect gemacht, schreibt musikalische Berichte in oben genanntes Blatt, worin er nicht allein die Werke seiner Collegen,

sondern auch seine eigenen bespricht, letztere natürlich weniger kritisch als selbstgefällig. Er erzählt, wie und wo er sie componirt, wie viel oder vielmehr wie wenig Zeit er dazu gebraucht, und was dergleichen mehr. Lecomte, der sich mit Recht über diese Art von Selbstkritik lustig gemacht, ging aber weiter und behauptete, Musiker, namentlich solche, die in irgend einer Weise mit dem Publikum zu schaffen haben, sollten keine musikalische Kritik öffentlich ausüben. Daß es für dieselben eine sehr schwierige Aufgabe, wenn sie sie gewissenhaft erfüllen wollen, das ist keine Frage. Aber wer soll es thun? Musiker, mit welchen das Publikum auf keine Weise etwas zu schaffen haben will? Die ärgern sich gewöhnlich darüber, daß dem so ist, und lassen eben ihren Aerger an ihren glücklicheren Kritisirten aus. Schriftsteller? Aber verstehen diese mehr von Musik, als Tonkünstler von Literatur? Und wie würden sie sich entsetzen, wollten letztere sich herausnehmen, literarische Kritik zu üben! Dilettanten? Das ist ein großes Wort, so gelassen ich es ausspreche. Zuweilen sind es die besten, wenn es nicht die schlimmsten sind. Wie soll man nun alle die musikalischen Polizeistellen besetzen, die jede Stadt und jedes Blatt nöthig hat? Ein ehrenhafter Tonkünstler, der weder zu engherzige noch zu laxe Ansichten hat, sich

die Zeit dazu nehmen und die Feder erträglich führen kann, würde immerhin noch einen der besseren Kritiker abgeben, wenn nicht — Lecomte doch vielleicht Recht hätte. Aber wer soll über Musik schreiben?

Ich möchte den europäischen Cabinetten vorschlagen, einmal, vorläufig auf zehn Jahre, alle musikalische Kritik aufs strengste zu verbieten. Es wäre ein höchst interessanter Versuch, und ich glaube, die Kunst würde dabei nichts verlieren, — wohl aber manche Künstler. Aber die arme Musik — wird sie je irgend eines Verbotes würdig erachtet werden?

Adieu, meine Freunde! Klagt mich nicht an, undeutsch zu sein, weil ich in der französischen Hauptstadt zu weilen vorhabe — man wird nirgends deutscher, als im Auslande.

Paris, 7. October 1852.

II.

Da hättet Ihr dabei sein sollen!

Ich ging gegen Mittag hinaus auf die Boulevards. Das herrlichste Wetter! Milde Luft, klarer Himmel, warme Sonne — alle Ingredienzien zu einem Frühlingslied. „Die Vorsehung beschützt offenbar die Feier!“ würde ein officieller Berichterstatter sagen. Arme Vorsehung — was hat sie nicht alles schon protegiren

müssen! Auf den Boulevards und in den angrenzenden Straßen das regste Leben. Dinge und Menschen bereiteten sich vor auf die Menschen und Dinge, die da kommen sollten. Hier stellten sich Nationalgardisten in Reih' und Glied — dort versammelten sich Deputationen jeder Art, jedes Geschlechts, jedes Alters — an einzelnen Häusern arbeitet man noch, Verzierungen anzubringen, Teppiche herauszuhängen, elegante Sitze vorzubereiten. Die Menschenwellen hoben und senkten sich, die Fenster fingen an, sich zu füllen, Arbeiter eilten vorüber mit allerlei Stücken Triumphbogen-Zierath und dergleichen. Man wird aber nie und nirgends fertig, ehe die Stunde schlägt, zuweilen, wie z. B. wenn man sterben soll, auch dann noch nicht einmal. Ich ließ mich bis an die Porte St. Martin hinschieben, wo der Director des Theaters gleichen Namens einen sehr stattlichen Triumphbogen hatte aufführen lassen, der ganz versteinert aussah und sich der Nachbarschaft seines soliden Bruders von den Zeiten des großen Ludwig her gar nicht zu schämen hatte. Anders war es mit den anderen mir zu Gesicht gekommenen Triumphbogen, namentlich mit dem, welcher auf dem Boulevard des Italiens von den vereinigten „Kaiserlichen Theatern", der großen Oper und der Opéra comique, aufgepflanzt worden. Er war aus dem elendesten dramatischen Papp-

deckel zusammengeleimt, mit alten Fetzen rothen Tuchs behängt, dicken Decorations-Farben angestrichen, und hätte statt des warmen Sonnenlichtes glänzenden Gaslichtes bedurft. Dazu kommt, daß er nur darauf berechnet war, von der einen Seite gesehen zu werden, von welcher der Zug kam, und daß man von der anderen recht eigentlich auf offener Straße hinter den Coulissen stand. Indeß bei Gratis-Schauspielen wird das nicht so genau genommen. Schon seit mehreren Tagen wimmelt es in Paris von Kaiserreichlichen Anzeigen, und die industrielle Speculation bemächtigt sich des frisch aufblühenden Namens. Hier ist ein Almanach impérial für 1853 ausgelegt — dort heißt es: „Ave Caesar, Imperator“ (das Morituri te salutamus ist weggelassen), l'Empire für 20 Sous. Einen hübschen Witz sah man gestern früh an den Mauern. Von Weitem ließen nämlich gedruckte Anzeigen in kolossalen Buchstaben die Worte lesen: L'Empire — revient — pour toujours — il reste.“ Drüber und drunter war aber in kleinen Lettern eine Auseinandersetzung, deren Hauptinhalt: „Sous l'empire du bon marché toute concurrence est impossible. Nos articles sont à liquider au prix du revient — le 31 Octobre notre magasin sera fermé pour toujours — il reste passage du

grand cerf.“ Kleine Anhänge-Medaillen wurden einem für zwei Sous aufgehängt, auf welchen es heißt: „La ville de Paris à Louis Napoléon, Empereur“ — Exemplare einer neuen Zeitung: L’Empire le voeu de la France, ausgeboten und so fort. Die Luft war mit Kaiserreichlichkeit geschwängert, und ich habe die in diese Wörterfamilie gehörigen Ausdrücke eben so oft zu sehen bekommen, als vor nicht langer Zeit die Worte „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“. Von allen Seiten zogen sich unterdeß die Wolken zum Feierlichkeits-Gewitter zusammen. Sehr zahlreich waren auch die Schulen in ihren jüngsten Vertretern vertreten, und Herden von kleinen Bürschchen von 5 bis 10 Jahren wurden von ihren Hirten vorwärts getrieben, während sie winzige, dreifarbige Fahnen schwenkten. Ich dachte nach, konnte aber zu keinem Resultate gelangen, unter welcher Art von Regierung der eine oder andere dieser Repräsentanten künftiger Geschlechter in sechszig Jahren seinen Enkeln erzählen würde. „Beim Einzuge des Kaisers L. Napoleon war auch ich dabei — wir hatten keine Schule und bekamen Pfefferkuchen.“ Die Enkel rufen dann natürlich aus wie in dem Liede von Béranger: „Tu l’as vu, grand-papa, tu l’as vu?“ — Doch zurück zu der Gegenwart und zu den Abgesandten und Abgesandtinnen der verschiedenen Corporationen,

und was da hinein gehört. So z. B. die Märkte (der Gemüsemarkt, der Blumenmarkt, der Buttermarkt und viele andere) waren durch jugendliche Mädchen dargestellt. Sie hatten durchgängig weiße Kleider an, Blumen, Weißkohl oder Butterbrode in den Haaren und waren im Allgemeinen häßlich zu nennen. Die vorgetragenen Banner enthielten Empfangsgrüße der schmeichelhaftesten Art, deren Grundgedanke immer der blieb, daß der Kaiser-Prinz-Präsident die Franzosen vor sich selber geschützt hat. Auf einer Fahne hieß es ganz einfach: „Au sauveur", was Erretter heißen sollte, aber auch Erlöser heißen kann. „Sollte man nicht sagen, der liebe Gott in eigener Person?" rief eine alte Frau aus, an der ich vorüber ging. Die Polizei war auch nicht unthätig. Sie ordnete, beordnete, verordnete, zerordnete, wie überall bei freudigen Veranlassungen. Eine wangenglühende Portiersfrau wurde von einem Gesetzeshüter erschrecklich durchgezankt. Es waren nämlich im zweiten Stocke des von ihr bewohnten Hauses die Fensterläden geschlossen. „Was kann ich thun?" sagte die aufgeregte Pförtnerin, „die Person da oben ist krank und elend." — „Das ist ganz gleichgültig!" sagte der Polizist; „wenn die Läden in einer viertel Stunde nicht geöffnet sind, wollen wir sie schon öffnen lassen." Fürchtete der Mann eine verborgene Höllen-

maschine? mißfiel ihm die geschlossene, in sich gekehrte Haltung der Fensterläden nur aus ästhetischen Gründen? Ich weiß es nicht. Aber die kranke Person da droben hätte gewiß gern gesehen, wenn Louis Napoleon vier Wochen länger ausgeblieben wäre. Wer kann es indeß Jedem recht machen?

Die Bordeaux-Rede des Präsidenten (die wirklich dem besten Chateau-Lafitte verwandt ist) hatte zu vielen Inschriften Auszüge hergeben müssen, wobei mir ganz besonders gefiel, daß die Phrase: „Das Kaiserreich ist der Friede", so vielen Anklang zu finden schien. Das auch sich hier und da zeigende: „Wenn Frankreich befriedigt ist, ist Europa ruhig", gefiel mir schon weniger — ich hätte lieber gelesen: „Wenn Frankreich ruhig ist, ist Europa befriedigt", — aber den Franzosen gefällt offenbar die andere Version. Im Grunde ist's eine Sache des Styls. Man hat keine ungetrübte Freude im Leben. Ich war sorglos auf der rechten Seite der Boulevards geblieben, weil mir die Sonne zu stark auf der linken schien. Als ich nun gegen zwei Uhr hinüber wollte an ein Fenster, wo mir ein Platz aufbewahrt, hieß es: „Der Uebergang ist verboten!" Ich stellte meine Lage, mein Leid, meine Sehnsucht einem Dutzend Infanteristen vor — sie blieben napoleonisch unbeweglich. Ja, einer, dem ich schwur, Weib und Kind war-

teten meiner, antwortete mir mit offenbarem Hohne: „Ihr werdet sie um 4 Uhr wiedersehen.“ Denkt Euch meine Tantalus-Qualen! zwei Minuten Weges trennten mich von Sitz, Gesellschaft, Frühstück, Familie, Aussicht — und ich durfte sie nicht zurücklegen. Bis in die Nähe der Madelaine war ich ganz gegen allen Willen gelangt und machte schon die kühnsten strategischen Pläne, wie ich mein Asyl im Rücken des Feindes erobern wollte, als mich ein jugendlicher Officier, bei dem ich's noch ein letztes Mal in Güte versuchte, ohne Weiteres hinüber ließ, als wäre das die einfachste Sache von der Welt. O, die Jugend! sie ist die höchste Tugend, wenn man auch behauptet, sie besäße gar keine.

Bei allem dem ging mir über dieser Expedition ein gut Stück Zeit verloren, und als ich erschöpft mein Fenster erreicht hatte, war der Zug schon in vollster Bewegung. Vertreter ländlicher Gemeinden, schon erwähnte Jungfrauen, berittene Nationalgardisten u. s. w. eröffneten ihn. Allgemeine freudige Aufregung erregte ein Trupp kriegerischer und friedlicher Invaliden aus den Zeiten des ersten Kaiserreiches in ihren der gegenwärtigen deutschen Generation hauptsächlich aus der „Regimentstochter“ bekannten Costumen. Man begrüßte sie auf's herzlichste und warf ihnen Blumensträuße an

die Köpfe. An jene beliebte Oper erinnerten auch lebhaft die vielen Töchter des Regiments, vulgo Marketenderinnen, welche den müden Kriegern Labung spendeten; sie nahmen sich in ihren knapp anliegenden Kleidern gar zierlich, ich möchte sagen: sonntaglich aus. — In ziemlich weit auseinander gehaltenen Reihen folgten sich nun Dragoner, Cuirassiere, Husaren, und wie sie alle heißen mögen, mit ihrer mehr oder minder schlechten Regiments-Musik, bis zum gespannt erwarteten Augenblicke, wo sich der anticipirte, acclamirte Kaiser zeigte, Louis Napoleon ritt ein wundervolles, auf's reichste geschmücktes Pferd und hielt sich, seinem glänzenden Generalstabe voraus, ganz allein in der breiten Mitte der Boulevards. Sein Roß beständig bald rechts, bald links wendend, grüßte er so oft und so freundlich, wie nur irgend möglich, und man mußte die große Virtuosität des Reitens und Hutabnehmens bewundern. Wenn man bedachte, daß der Prinz, als er auf den Boulevard des Italiens kam, schon ungefähr eine Stunde lang, von der Reise kommend, diese Uebung verrichtete, und daß er seit vier Wochen solche und ähnliche jeden Tag zu zeigen hatte, so mußte man eingestehen, daß, eine so brillante Anstellung es auch ist, Kaiser von Frankreich zu sein, sie doch ihre großen Mühseligkeiten mit sich bringt. Ein vernünftiger Enthusiasmus machte

sich in Ausrufungen, Schnupftuchschwenken und Blumenwerfen geltend; doch ist das hiesige Publikum durch die Claqueurs einigermaßen für solche Demonstrationen verdorben und zu bequem gemacht worden. Der zurückgezogene Herzog von Braunschweig warf seinem kaiserlichen Freunde einen Lorbeerkranz zu, welcher gerade dem Pferde unter die Füße fiel. Kann man irgend etwas Symbolisches daraus heraus klügeln?

Nachdem der Imperator vorüber, kamen noch viele berittene Soldaten, unter welchen sich die Artillerie durch — Kanonen auszeichnete. Aber das Haupt-Interesse war natürlich erschöpft. Es war wie beim Ende einer italienischen Oper, nachdem die Prima-Donna ihre letzte Bravour-Arie losgelassen und Chor und Orchester nur noch etwas Spectakel machen, während man in den Logen sich schon zum Weggehen vorbereitet. Einen wunderbaren Anblick gewährte es jedoch, als nach 4 Uhr die Mitte der Boulevards wieder freigegeben wurde, und die mehr oder weniger gewaltsam zusammengehaltenen Elemente sich wieder trennten, um ihrer Natur zu folgen. Dieses mehr als bunte Gemisch und Getriebe von Uniformen und Blousen, Kindern und Kanonen, Bourgeois und Omnibus, Bayonnetten und Grisetten, Wagen, Fahnen, Karren, Bauern und Damen, darüber die untergehende Sonne — es

war mährchenhaft reizend, vollends, wenn man nicht selbst darin stak.

Paris, 17. October 1852.

III.

Nachdem der Prinz-Präsident gleichsam en gros in Paris eingezogen war, beehrte er die künftig-kaiserlichen Theater der Reihe nach mit seiner Gegenwart. Bei der Vorstellung, die im Théâtre français ihm zu Ehren, oder durch ihn geehrt (wie sagt man in solchem Falle?) Statt gehabt, war ich zugegen — zwar keiner von den Privilegirten unter den Anwesenden, aber doch einer von den privilegirten Anwesenden. Man gab Cinna, oder: La clémence d'Auguste, von Corneille. Diesen zweiten Namen des Stückes, welchen der Anschlagzettel sonst verschweigt, brachte er dieses Mal neben dem ersten, als ein zartes Huldigungs-Präludium. Es ist aber doch kein Spaß, ein gutes Stück zu schreiben, wenn es auch nicht einmal ein gutes Stück, sondern nur gut geschrieben ist. Dieser Cinna, in welchem die verschiedenen Regierungsformen, abgesehen von der constitutionellen Monarchie, in sehr wohlklingenden Versen besprochen werden, in welchem jede gebührend Lob und Tadel erhält, in

welchem aber freilich am Ende dem Absolutismus in der Gestalt des Augustus die Palme gereicht wird, dient nun schon seit ein paar Jahrhunderten dazu, den Beherrschern Frankreichs, man weiß nicht, ob als Vorbild vergangener oder als Abbild gegenwärtiger Größe und Güte vorgespielt zu werden. Ludwig XIV., Napoleon und Louis Napoleon haben sich der Reihe nach daran erbaut — darin bespiegelt. Und so langweilig das Stück, vollends auf der Scene, ist, so ist doch in jenem langen Zeitraume kein passenderes gemacht worden. Spricht das für oder gegen die französischen Dichter?

Gleichviel. Am Abend, von dem die Rede, fand das Schauspiel auf der Bühne nur zerstreute Zuhörer. Der einzigen Rachel gelang es, einige Beifallsstürme zu erzwingen, welche um so schmeichelhafter waren, als sie durchaus nicht in's Programm gehörten. Der Haupt-Moment des Abends war aber der nach dem Drama und vor der folgenden Comödie, in welchem Rachel, umgeben von dem ganzen Personale des Theaters, von dem die vielen schönen Schauspielerinnen einen reizenden Vordergrund bildeten, die Verse declamirte, welche der Director desselben, der geschätzte Schriftsteller Arsène Houssaye, an den Prinzen gerichtet. Das Gedicht, welches Houssaye zu dieser Gelegenheit geschrieben, hieß: „Das Kaiserreich, es ist

das Reich des Friedens", und war im Grunde nur eine Paraphrase der Bordeaux-Rede des Präsidenten — der Dichter hatte dem Fürsten nicht allein nach dem Munde, sondern sogar aus dem Munde, ja, vielleicht aus der Seele gesprochen. Rachel, mit ihrer ungeheuren Routine und ihrem wunderbaren Talent, zitterte sichtlich, während sie declamirte, und sprach sehr schlecht. Richtete sich vielleicht der Banquo-Geist der Marseillaise während dessen zürnend vor ihr auf? jener Marseillaise, welcher sie zu den Zeiten der Republik ihre ganze tiefe Gluth und erschütternde Kraft geliehen? Es sollte mich nicht wundern; denn es muß schrecklich sein, von einer Rachel verlassen zu werden.

Sonderbar — zwei der größten Genies, die Frankreich jetzt besitzt, sind Damen — G. Sand und Rachel. Letztere hat in Deutschland trotz ihrer großen Erfolge manche bedeutende Gegner gefunden. Vielleicht fühlt sie sich dort nicht so recht auf ihrem Boden — oder die sie begleitenden Schauspieler waren zu schlecht. Indeß — ein griechisches Götterbild bleibt doch immer herrlich, mag es auch in einer Mansarde statt in einer Zelle des Vatican sich befinden. Dieses letztere Bild paßt gar nicht übel auf die Art, wie sie hier umgeben — ihre Collegen (in der Tragödie heißt das) sind gerade gut genug, um sie auf eine würdige Weise ganz

und gar hervortreten zu lassen. Kein Schauspieler hat Kraft neben dem leisen Donner ihrer Rede — keine Schauspielerin ist schön neben dem idealen Reiz, der ihre ganze Persönlichkeit umgiebt. Ich habe nie im Leben etwas gesehen, was der Macht der Kunst über die Erscheinung gleich käme, wie Rachel sie im letzten Acte des Polyeucte zeigt. Bekanntlich giebt sie in diesem Corneille'schen Stücke die Gattin des christlichen Helden, welcher den Martyrertod nicht allein findet, sondern auch sucht. Pauline, hingerissen von der Todesverachtung und der Glaubensseligkeit ihres Gatten, kehrt vom Amphitheater als Christin heim. Der Moment, in welchem sie, wahrhaft verklärt, sich dem Publikum wieder zeigt, ist nicht zu beschreiben. Ihre ganze Figur ist vergeistet, ihr Auge ist größer, ihr Gang leichter — der bloße Anblick genügt, um einem Thränen in's Auge zu locken. Welch eine Macht übt dieses Weib aus!

Es hat beinahe etwas Komisches, wie sich ihre Collegen am Théâtre français, vielleicht unbewußt, ihr nachzubilden suchen, was sich, wie immer in solchen Fällen, mehr in Neben- als in Hauptsachen, mehr in kleinen Schwächen als in großen Eigenschaften zeigt. So z. B. halten die meisten von ihnen den Mund ein Bißchen schief — oder sie schlagen die Augen öfters nieder und was dergleichen mehr. Auf das Publikum übte sie

nach sechszehn Jahren noch immer dieselbe Anziehungskraft aus, und so oft sie spielt, muß man sich bei Zeiten umthun, wenn man einen Platz haben will. Wenn nun auch der Erfolg auf dem Theater nicht immer die Trefflichkeit des Kunstwerkes oder des Künstlers beweist, so beweist doch das volle Haus (und zwar heutigen Tages nur dieses) die Größe des Erfolges.

Der Weg vom Theater zur Kirche mag noch so weit sein, der von der christlichen Tragödie des Corneille zum phantastischen Requiem von Berlioz ist leicht gemacht. Letzteres wurde am selben Tage Morgens aufgeführt, an welchem die zu Anfange dieses Briefes erwähnte Fest-Vorstellung Abends Statt fand. Ihr habt wohl in den Zeitungen von der Veranlassung zu dieser imposanten musikalischen Demonstration gelesen. Ein Baron v. Trémont, der kürzlich hier gestorben, hat sein ganzes, nicht unbeträchtliches Vermögen (18,000 Francs Rente) zur Unterstützung aller möglichen Leistungen in *Kunst* und Wissenschaft bestimmt, und seine betreffenden testamentarischen Anordnungen zeugen von der größten Umsicht und der erhabensten Herzensgüte. Die allgemeine, von Baron Taylor präsidirte Association der Künstler (deren Hauptzweck eine Art von Unterstützungs-Fonds ist) hat nun aus Dankbarkeit für den Verstorbenen jene Todtenfeier veranstaltet und Berlioz

selbst eingeladen, die Direction der enormen ihm zu Gebote gestellten Kräfte zu übernehmen. Abgesehen von dieser musikalischen Feier, an der sich 500—600 Tonkünstler betheiligten, hatte man aber auch gar nichts gethan, um der so verdienten Huldigung auch nur eine anständige Form zu geben. Kein Katafalk, keine Art von Decoration, keine Beleuchtung, — im Gegentheil: Bis wenig Augenblicke vor Anfang der Musik hämmerten die in der Kirche beschäftigten Arbeiter unverdrossen weiter. Das Publikum, in Mäntel und Paletots gehüllt, schwatzte und lachte während der langen Zeit, die bis zum ersten Bogenstriche verging, man zeigte sich die bekannten anwesenden Componisten und Journalisten, kurz, es war im Grunde ein großes Concert, ohne den Reiz der Wachslichter und der Toiletten der Frauen. In wie fern nun diese Stimmung oder vielmehr diese Abwesenheit von Stimmung der Composition von Berlioz zu Statten kam, ist schwer zu sagen. Es war ein Publikum, und Kirchenmusik verlangt eigentlich eine Gemeinde. Inmitten einer solchen, oder einer Versammlung, die wenigstens so aussieht (wie z. B. in der Sixtinischen Capelle), werden wir Musiker ein Stück impressionsfähiges Publikum — inmitten eines trockenen Publikums werden wir aber allzu leicht musikalische Kritiker. Ich möchte jenes eigenthümliche

Werk mit seinen schmetternden Fanfaren, mit seinen mysteriösen Cymbelschlägen und Harmonica-Geigentönen in einem nächtlich halb erleuchteten Dome hören, um zu wissen, wie weit seine Kraft auf meine Seele geht. Trotz der vortrefflichen Ausführung fand ich diese Aufführung ungenügend. Das Publikum schien jedoch, theilweise wenigstens, sehr befriedigt, und ein Journalist sagt, wenn man sich nicht wegen der Localität genirt hätte, würde man gewiß applaudirt haben. Das mag denn auch wahr sein.

Wollt Ihr wissen, meine Freunde, wie man aus einer griechischen Dichtung eine Opéra comique macht? Ein Beispiel wird es Euch lehren. Dieses Beispiel heißt: Galathea, Dichtung und Musik — ich weiß wirklich in diesem Augenblicke nicht, von wem. Genug, die Oper wird mit Beifall aufgeführt. Ihr denkt, das sei nur so ein Name. Nein, meine Lieben, es ist der wirkliche „griechische Bildhauer Pygmalion", der in seine Statue wirklich verliebt ist, so sehr, daß Venus Mitleid mit ihm hat und seiner Schönen einen lebendigen Odem einhaucht. Aber — „die Götter hassen das Künstler-Geschlecht!" Der arme Pygmalion! Kaum ist seine Galathea ein Weib, so ist sie auch eine Dirne. Sie verliebt sich in seinen Diener und kommt ihm auf Potiphar'sche Weise entgegen, sie nimmt einem alten „Kunst-

liebhaber" alle seine Kostbarkeiten weg, sie fällt in falsche Ohnmacht, lügt und trügt, läuft weg und — was noch schlimmer — kommt wieder, kurz sie ist nicht zum Aushalten. Da hat Venus mit dem armen Bildhauer Erbarmen, und Galathea wird wieder, was sie gewesen: eine Statue. Pygmalion ist aber von seinem Rausche so complet genesen, so durch und durch nüchtern geworden, daß er sein vorher angebetetes Werk dem „Kunstliebhaber" um ein Stück Geld abtritt. Ob die von Galathea gestohlenen Armbänder mit in die Verkaufssumme gerechnet worden, ist nicht gesagt. Ihr seht, es ist nichts so unbedeutend, man kann — Tantièmen daraus ziehen.

Ich habe ihn gesehen, den größten Staatsmann unserer Zeit, aller Zeiten! den Mann, der das große, das wunderbare Geheimniß gefunden hat, Allen zu geben, was sie wollen, so viel sie wollen. Warum gehen nicht alle Minister und Geheimen Räthe und andere Lenker der Sterblichen in seine Schule? Welch eine Vereinigung aller Parteien! Welch eine Ruhe, welch ein Friede, welch ein Glück würden heranziehen! Das goldene Zeitalter in eigener Person!

Der Wundermann ist freilich ein Bißchen ein Charlatan und ganz und gar ein Taschenspieler, aber er thut, was er sagt. Er hat eine Weinflasche von ge-

wöhnlicher Größe in der Hand, und damit tritt er in's Parterre. „Meine Herren, wählen Sie Liqueure, welche Sie wollen, so viel Sie wollen, ich stehe ganz zu Ihren Diensten." Die Arme strecken sich, die Gläser werden in die Höhe gehalten, und nun beginnt allgemeines Schreien, allgemeines Trinken, allgemeines Entzücken. „Ich wünsche Anisette! ich Rum! ich Eau de vie! ich Curaçao! ich ein Glas Mokka!" — „Hier, mein Herr — wollen Sie mehr? noch ein Glas? Aber Sie nehmen ja gar nichts! verlangen Sie doch ohne Umstände, ich habe mehr, mehr, mehr, als Sie trinken können." Und aus der Flasche strömt es in allen Farben, für alle Zungen, zu Aller Freude und ohne Ende, ohne Ende!

Ich habe mir vorgenommen, den Mann um ein Recept für eine Oper zu ersuchen. Er heißt Hamilton und wohnt in der Gallerie Valois — vielleicht hat Einer oder der Andere von Euch ein ähnliches Anliegen an ihn!

Aber welch ein Durcheinander habe ich Euch heute geschrieben! Nehmt mir's nicht übel und verliert beim Lesen die Geduld nicht.

Paris, 31. October 1852.

Euer F. H.

Herrn Roderich Benedix.

Paris, 4. Februar 1853.

Werthester Freund! Als ich gestern Abends im Courrier des Theatres die lange Reihe aller an Ecken und Enden aufzuführenden Stücke durchsah, blieb mein Blick haften auf dem, ich möchte sagen, weltgeschichtlichen Namen „Shylock, der Jude von Venedig". Die Discussion, die wir kürzlich bei St. gehabt und in welcher Sie mit so liebenswürdiger Heftigkeit Ihre Einwürfe gegen das berühmte Drama Shakespeare's gegen mehrere von uns vertheidigt, trat mir lebhaft vor die Seele. Sie machten gegen die etwas stark ungebührliche Weise, mit welcher der Jude behandelt wird, das empörte rein menschliche Gefühl geltend; Sie sprachen dem fünften Acte das Recht dramatischer Existenz ab, und wir gestanden Ihnen nach mancher Hin- und Widerrede zu, daß Shakespeare, wenn er heute lebte, wohl Manches in der Bearbeitung eines solchen Stoffes anders wenden würde. Mir aber war ein neu erwecktes Interesse für das Stück von jenem Abend her geblieben, und obschon der Name des Herrn Duguet (des neuesten Shylock-Bearbeiters) gerade nicht zu den glänzendsten gehört, obschon man im Ambigu Comique, trotz seines heiteren Namens, darauf gefaßt

sein muß, „starken Tabak“ angeboten zu bekommen, so beschloß ich doch, meine Theaterbesuche dort zu beginnen. Wenn Herr Duguet den Shakespeare auch noch so homöopatisch verdünnt hat, sagte ich mir, ganz aufgelöst kann er ihn doch nicht haben. Ich habe mich geirrt — bei einem französischen Dramatiker ist kein Ding unmöglich. Hören Sie!

Der Vorhang geht auf, und wir sehen die Bühne in zwei Theile getheilt — auf der linken ist der Canal mit der Rialto-Brücke und einer ziemlich tiefen Perspective — auf der rechten ein kleines Zimmer im Hause des Juden. Es hat einen Ausgang nach dem Canal und einen anderen nach hinten. Diese Decoration ist eigentlich das Hübscheste und Wahrste, was im Stücke vorkommt, und deßhalb beschreibe ich sie Ihnen. Shylock tritt auf — er ist noch im besten Mannesalter und hat einen schönen schwarzen Bart — er ist Wittwer und hat einen kleinen Knaben in der Wiege. Von seiner dahingeschiedenen Frau spricht er, wie Orpheus von der Eurydice; die Wärterin des Kindes spricht von ihm, wie von dem bravsten der Sterblichen. Diese ist nämlich von einem Spitzbuben, welchem der Autor aus unbekannten Gründen einen deutschen Namen, Arnheim, gegeben, aufs schmählichste verlassen und von Shylock aufs beste auf-

genommen worden. Dem Shylock wird nun die neueste Post gebracht — Briefe aus Paris, Wien, Mailand — es fehlen nur die telegraphischen Depeschen —, er schickt seinen Commis nach allen Seiten aus, beklagt sich über die schlechten Zeiten, kurz, geberdet sich auf sehr moderne Weise. Ein paar venetianische Edelleute, seine Schuldner, kommen zu ihm; er behandelt sie schändlich grob und erklärt ihnen, daß er damit vollkommen in seinem Rechte sei — sie aber, die ihm ohnehin kein Geld bringen konnten, prügeln ihn weidlich durch und gehen darauf fort, um ihn — arretiren zu lassen. Der arme durchgebläute Jude geht aus, um einige Geschäfte zu besorgen, und empfiehlt seinem Gotte und der Wärterin sein Söhnchen. Aber, wehe! während er aus dem Hause, kommt Herr Arnheim als ein sehr respectabler Pirat und Renegat angethan, raubt das Kind des Juden, bringt seine Frau, die den edelmüthigsten Widerstand leistet, um, und als Shylock wiederkommt, findet er eine Leiche und eine leere Wiege. Mitten in seinem Schmerz erscheinen die Patricier mit den Sbirren — statt dem unglücklichen Vater Beistand zu leisten und dem Kinderdiebe nachzusetzen, nehmen sie ihn gefangen, knebeln ihn, und — der erste Act hat sein Ende erreicht.

So schlecht nun alles das im Detail, in der

Sprache ꝛc. war, so mußte ich mir doch sagen, daß das Gefühl, welches den Autor geleitet, kein unrichtiges gewesen. Er wollte den Juden recht sichtlich mißhandelt zeigen, um seinem furchtbaren Hasse eine Art von Berechtigung, dem Zuschauer ein gewisses Interesse für ihn zu geben. Aber wie ist das ausgeführt!?

Im folgenden Acte ist Shylock um zwanzig Jahre älter geworden — er hat jetzt einen schönen weißen Bart, den er sich in einem zweijährigen Gefängnisse geholt. Sein Wucher, sein Reichthum, sein Haß sind gestiegen, wovon er mannigfache Beweise giebt; aber eigentlich tritt er doch sehr in den Hintergrund, denn ein halbes Dutzend anderer Dramen treten auf. Da ist ein Honorius, der eine Courtisane, Namens Imperia, liebt und einen Freund Antonius vergöttert, worauf Imperia sehr eifersüchtig. Da ist ein gerechter, toleranter Doge, der den Juden beschützt und dessen Tochter ein Ausbund von Schönheit und Tugend. Da giebt es Feste, bei welchen Shylock nur erscheint, um schlechte Witze zu reißen und den Leuten Grobheiten zu sagen. Da ist Venedig geschlagen, verarmt, — von allen seinen Patriciern hat keiner weder ein Bißchen Geld, noch ein Bißchen Patriotismus — der Doge macht ein Anlehen bei Shylock, wofür er ihm die Ein=

künfte von Kandia und Konstantinopel auf fünf Jahre verpfändet. Da ist eine geheime, uneingestandene Liebe zwischen Antonius und der Dogentochter — ein Straßenkampf zwischen den beiden Freunden, eine plötzliche Bekehrung des leichtsinnigen Honorius, dem es plötzlich wie eine Binde von den Augen fällt, und was nicht noch alles! Aber die berühmte Schuldverschreibung auf ein Pfund Menschenfleisch? Doch, die ist beibehalten. Antonius hat sie unterschrieben, um seiner geliebten Dogentochter ihre fürs Vaterland verpfändeten Diamanten wieder zu schaffen, und wir sehen im 5. Acte Shylock in seinem Zimmer, die Minuten an der Sanduhr zählend, sein Messer wetzend, um seine Rache zu befriedigen. Antonius kommt, er bringt auf Abschlag 30,000 Ducaten (das Gold ist jetzt so wohlfeil) und denkt damit einstweilen loszukommen. Nichts da, Shylock zieht das Messer, er hat den armen Schuldner gepackt, die verhängnißvolle Operation scheint wirklich zu beginnen, da stürzt, wahrlich zur rechten Secunde, Honorius ins Zimmer und packt den Shylock. Um sich rein zu waschen und geistig und körperlich zu stärken, hat Honorius sich seit einigen Wochen auf die Piraten-Jagd begeben — er hat dem berüchtigten Arnheim seine geraubten Güter und sein Leben genommen — bringt die ersteren dem ruinirten

Antonio und raunt dem Shylock ins Ohr: „Unglücklicher! Antonio ist dein Sohn.“ Den Beweis dafür giebt ein Zettel von Herrn Arnheim unterzeichnet, welchen Shylock so gläubig an- und aufnimmt, als sei es ein Wechsel von Rothschild. Er will sich dem lang' entbehrten Sohne, an welchem selbst er für ihn selbst Rache hatte nehmen wollen, in die Arme stürzen, aber da flüstert ihm Honorius wieder zu: „Ums Himmels willen! die Partie mit der Dogentochter geht ja aus einander, wenn der Doge erfährt, daß Antonio dein Sohn.“ Das leuchtet dem guten Shylock vollkommen ein, er wird ganz weich, unterdrückt aber jeden Ausbruch seiner Gefühle, und in der Angst, in Zukunft nicht immer so stark bleiben zu können in der Nähe des geliebten Kindes, ergreift er den Wanderstab und den Schachersack und — zieht ins Weite, „comme le Juif errant“, sagt ein hiesiges Blatt. Wünschen wir ihm eine glückliche Reise, und sehen wir zu, ob in den anderen Tempeln Thalia's hier sich uns etwas Besseres aufthun wird.

Paris, 5. Februar.

So ging ich denn gestern Abends ins Gymnase und sah dort die 78. Aufführung von Diane de Lys, einem Stücke von Dumas, dem Sohne, dem glücklichen Autor

der Dame aux Camelias, welche so viele volle Häuser und so viele nasse Schnupftücher bewerkstelligt. Die neueste Arbeit des jungen Verfassers hat fast eben so viel Erfolg als die erste, und ist auch eigentlich eine Art von Pendant dazu. Eine junge vornehme Frau, geistreich, gefühlvoll, genial, ist einem Grand Seigneur angetraut, mit welchem sie im kühlsten Verhältnisse lebt. Sie langweilt sich erschrecklich, trotzdem man sie anbetet, bis sie durch Zufall die Bekanntschaft eines jungen Malers macht, der, um mit Diogena zu sprechen, „der Rechte ist". Sich ihrer Leidenschaft mit aller Unschuld hingebend, übersieht sie die Welt, die Gesellschaft und ihre Fesseln, bis sich diese in der Gestalt ihres Mannes mit großer Festigkeit, ja, mit einer Art von Würde geltend machen. Diese Würde wird nun freilich sehr weit getrieben — viel zu weit, wenn am Ende der beleidigte Gatte den Geliebten seiner Frau wie einen tollen Hund niederschießt. Das Beste im Drama ist, wie in den meisten derartigen französischen Produktionen, das, was, wenn ich so sagen darf, drum herum liegt. Die Scenen im Atelier des Malers, wo derartige hiesige Häuslichkeiten mit all ihrem Jargon, ihrem Esprit, ihrem Laisser aller (das muß man alles auf Französisch ausdrücken) nicht dargestellt, sondern geradezu copirt sind, haben unge-

mein viel Ergötzliches — eben so der gesellschaftliche Verkehr der Heldin mit jungen „Löwen", deren tausend Mal dagewesene Liebeserklärungen sie mit der reizendsten Grazie belacht. Es ist alles piquant — das Unschickliche wird bis zur äußersten Grenze des Möglichen in Scene gesetzt — Moral und Sitte siegen, indem der Zuschauer doch fortwährend aufgefordert wird, der Verletzung derselben Recht zu geben. In den drei ersten Acten wird das Interesse mit ungemeiner Geschicklichkeit gesteigert — aber im vierten Acte ist das Drama eigentlich zu Ende, und der fünfte Act ist sehr schlecht. Alles ist erschöpft, und die stärksten Mittel, die angewendet werden, um neuen Reiz hervor zu bringen, wirken niederschlagend und beinahe degoutirend. Es scheint, der letzte Act eines Stückes ist eben so schwer zu schreiben, wie das Finale einer Sinfonie. Wie wunderbar vortrefflich spielen aber die Leute an diesem Theater! Welche Sicherheit, welches Leben, welches Ineinandergreifen! Nicht allein ein Schauspieler, ein Regisseur können hier etwas lernen — ein Musik-Director kann es auch. Richtiges Tempo, Unterordnen des Einen unter das Andere, wahrhaftes Ensemble, unermüdlicher Eifer, es gut zu machen, Ausdauer bis zum letzten Momente — ich weiß nicht, ob es gute Leute sind —

aber gute Musikanten sind es, das muß man zugestehen.

Ihr Ferdinand Hiller.

An Herrn Eduard Franck in Köln.

Paris, 6. Februar.

Werther Freund! Ich muß Ihnen vom Concerte im Conservatoire sprechen, dem ich gestern beigewohnt, das mancherlei Schönes bot und doch keinen recht nachhaltigen Eindruck bei mir hinterließ. Das Programm war auch gar zu einsichtslos zusammengestellt — es entbehrte fast jeden Contrastes. Eine Sinfonie von Mozart und eine von Haydn, getrennt durch ein zartes Chörchen von Rameau, ein zartes Andante von Baillot, das zarte, wenn auch türkische Finale aus Oberon — es war wirklich des Zarten zu viel — auch die Milde muß ihre Grenzen haben, und die Güte ihre Schranken. — Die Zusammensetzung ihrer Programme war nie die Stärke der berühmten Concert-Anstalt, aber desto mehr ist es die ihres Orchesters. Wenn die ersten Accorde dieser auserlesenen Schaar an unser Ohr dringen, so umspült es einen wonnevoll, wie die Wellen des Rheines an einem schönen Sommertage. Das ist so voll und so rein, so markig und

zugleich so weich, das dröhnt wie Erz und flüstert wie der Wind im Schilfe — es ist der schönste Orchesterklang, den man hören kann. Nicht immer wird freilich dieses prachtvolle Organ benutzt, wie es zu wünschen wäre. Sie haben die Concerte noch unter Habeneck gehört, jenem körnigen Veteranen, in dessen Brust aber jugendliches Feuer loderte und dessen musikalisches Verständniß, wenn auch oft mehr ein instinctives, doch meistens ein richtiges war. Der gegenwärtige Dirigent, Girard, ist ein ganz tüchtiger und auch gewissenhafter Musiker — aber es fehlt ihm an Wärme, und er begeht oft die allerstärksten Mißgriffe. So nahm er gestern Arie und Duett im Finale des Oberon sehr schleppend und, was viel schlimmer, den Menuett in der Haydn'schen Sinfonie im Tempo eines Beethoven'schen Scherzo. Die Sinfonie von Mozart (C-dur, ohne Fuge, welche man, da man die andere Jupiter nennt, eben mit so viel Recht Hebe nennen könnte) war der Glanzpunkt des Concertes. Sie wurde reizend und doch ohne alle Coquetterie vorgetragen. Der Chor von Rameau war ganz unbedeutend. Ein kleines Stück desselben Componisten hatte in den letzten Jahren Furore gemacht — das gestrige, das dieselben Effectmittel enthielt (Pianissimo's, gedämpfte Violinen, ein Trillerchen, welches fünfzehn weißgekleidete Jungfrauen

zusammenschlagen), ließ gänzlich kalt, aus dem einfachen Grunde, weil die Melodie desselben eben so nichtssagend ist, als die des früheren hübsch war. — Die Partie der Rezia hatte Mad. Miolan, eine Sängerin von der Opéra comique, übernommen. Ich weiß nicht, ob ich geträumt oder gelesen habe von einem Wundervogel, von dem die Sage geht, er könne und müsse immer nur fliegen — nicht die kürzeste Ruhe sei ihm vergönnt auf dem leichtesten Reise. Die Miolan ist ein solcher Vogel. In den Lüften der Scalen und Arpeggien wiegt sie sich mit Sicherheit und Grazie — aber wenn sie einen einzigen festen Ton betreten will, so schwankt sie und ist in Lebensgefahr. So gelang ihr denn gestern auch nur die liebliche Variation auf das Unisono der Haremswächter; bei allem Vorhergehenden zitterte man, denn sie kam aus einer Gefahr in die andere. — Der junge Violinspieler Maurin, derselbe, der die erste Violine spielt in jenem Quartett-Vereine, welcher sich die Ausführung der letzten Quartetten Beethoven's zur Aufgabe gesetzt, trug ein eigenthümlich sehnsüchtig-reizendes Andante von Baillot so schön vor, mit so viel Wärme und zu gleicher Zeit einem, ich möchte sagen, so weltmännischen Tacte, wie es meiner Meinung nach eine Specialität der pariser Künstler ist. Das Andante muß unser trefflicher

Hartmann uns einmal in Köln hören lassen. — Die Sinfonie von Haydn wurde etwas eilig heruntergespielt und machte die Wirkung nicht, die sie an der geeigneten Stelle und im richtigen Tempo machen kann und muß. Zum Schusse sang man zum ersten Male den sogenannten Pseaume von Marcello, ein kleines Fragment aus einem Psalme des edlen Venetianers, an welchem man durch alle möglichen Trompeten und Posaunen auch den leisesten Charakterzug des Componisten verwischt hatte. In dem choralen Theile der erlauchten Concert-Gesellschaft herrscht ein Schlendrian und eine Aermlichkeit, von der man sich bei uns zu Lande keine Idee macht.

Was ich aber mit Neid gestern wieder beobachtete, fast mit mehr Neid noch, als das sechszig Mann starke Streichquartett des Orchesters, war das lebendige, empfängliche Publikum. Man behauptet, die Hälfte desselben gehe hin, um der Mode zu fröhnen — mag sein —, dafür ist denn aber auch die andere Hälfte um so enthusiastischer. Bei jeder schönen oder schön ausgeführten Stelle geht ein leises, sympathisches Rauschen durch den Saal — der erste Satz der Mozart'schen Sinfonie wurde aufs feurigste beklatscht — das Andante bis verlangt, aber nicht wiederholt — der Menuett bis verlangt und wiederholt — das An-

dante von Baillot bis verlangt und wiederholt — und, was den Werth dieser Kundgebungen erhöht, der Chor von Rameau fiel durch, nach der Arie der Rezia rührte sich keine Hand — kurz man fühlt fortwährend, daß die Ausübenden am Publikum nicht allein einen raisonnirenden, sondern auch einen resonnirenden Körper gegenüber haben. Auch die Damen nehmen an den Beifalls-Bezeugungen Theil, mit dem Munde, mit den Fächern, auch wohl mit den Händen; wenn man letztere auch nicht hört, so sieht man sie doch! Es ist eine schöne Sache um ein Publikum, das nicht allein warm fühlt, sondern sich auch lebendig äußert.

Paris, 7. Februar.

Daß man nun doch für nöthig hält, ein so empfängliches Publikum wie das hiesige durch eine organisirte Claque beherrschen oder dirigiren zu lassen, wie es in den Theatern der Fall, ist eine sehr trübe Erscheinung. Ich fand diese widerwärtige Classe gestern Abends in der großen Oper, wo die Cruvelli in den Hugenotten sang. Wären diese Beifallsspender mit den unverwüstlichen Händen wenigstens durch das ganze Haus vertheilt und, vielleicht durch elektrische Drähte, zu gemeinsamem Wirken mit einander verbunden, daß man sie hörte und nicht sähe, es könnte

sein Gutes haben, ein Publikum, welches vom Verdauen des Diners vielleicht noch etwas faul ins Theater kommt, zu lebhafteren Kundgebungen anzuspornen, und denjenigen, welche nicht sicher sind, ob sie sich amusiren, die Ueberzeugung davon aufzudrängen. Aber der Blick, der von den Logen hinuntertaucht ins Parterre und darin diese dichte, compacte, centralisirte Schaar gewahr wird, er muß ehrliche Hände erlahmen machen, sei es auch nur aus oppositionellem Selbstständigkeitsgefühl. Daß die Cruvelli an mehr als Einer Stelle trotz alledem das wahrhaftige und sehr zahlreiche Publikum zu echten Beifalls-Aeußerungen zwingt, macht ihr daher doppelte Ehre. Ich glaube, unsere reichbegabte junge Landsmännin hat an der großen Oper auch die zusagendste Stelle, abgesehen von ihrem Gehalte, gefunden, die ihr werden konnte. Ihre großen Eigenschaften können sich daselbst aufs beste entfalten, und ihre Schwächen treten am wenigsten hervor. Es ist nämlich nicht zu läugnen, daß die italienische Oper, wie Rossini und Bellini sie behandelt, trotz allem, was vom musikalischen und dramatischen Standpunkte dagegen einzuwenden, vielleicht sogar gerade dadurch, die weitesten Ansprüche an die Ausübenden macht. Technische Fertigkeit und tiefer Ausdruck muß ihnen gleichmäßig zu Gebote stehen, und

sie müssen nicht allein an denjenigen Stellen, wo Musik und Handlung es ihnen an die Hand giebt, sondern auch an denjenigen, wo sie ihnen fehlt oder gar entgegensteht, durch Spiel und Mimik den Zuschauer zu fesseln wissen. Künstlerinnen, wie die Malibran, die Pasta, konnten die ganze Breite und Tiefe ihres Talentes nur in Rollen wie Desdemona, Norma ꝛc. zeigen, und selbst eine Sängerin wie die Lind, von Haus aus nordischen Richtungen huldigend, gab, um ihre Stelle als Virtuosin ersten Ranges einzunehmen, meistens Rollen, welche dem italienischen Repertoire angehören. Bei aller Anerkennung, welche man der Cruvelli zollen kann, muß man jedoch eingestehen, daß sie die vocale Vollendung der genannten und ähnlicher Künstlerinnen noch nicht besitzt, und daß sie auch als Schauspielerin mehr durch das leidenschaftliche Ergreifen hervorstechender Momente, als durch eine bis ins Einzelnste gehende Durchführung eines Charakters wirkt. In dem Rollenfache, das ihr nun in der großen Oper zufällt, findet sie vielmehr von dem, was sie beherrschen kann, als in der italienischen, — viel weniger von dem, welchem sie nicht gewachsen. Auch ist ihren großartigen Stimmmitteln, ihrem zuweilen etwas maßlosen Ausdruck, ihrer hier und da gewaltsamen Geste das große Local günstig und der ganze

kolossale Zuschnitt der Scene und des Schauspiels. In dem vierten Act der Hugenotten, einer der ergreifendsten Scenen, welche die dramatische Musik aufzuweisen hat, war sie wirklich schön, pathetisch, energisch, ja, sogar zärtlich. Seit der Falcon hat man in Paris die Rolle der Valentine nicht so gut gesehen und gehört, wie sie dieselbe giebt. Eine großartige Aufgabe ist ihr jetzt zugefallen — die nächste Oper, in der sie auftreten wird, ist die Vestalin. Wenn es ihr gelingt, dieses herrliche Werk wieder dem Repertoire dauernd einzuverleiben, so müssen ihr alle Verehrer echter, wahrer und schöner Musik den aufrichtigsten Dank und die wärmste Hochachtung zollen. Wie der Zustand des Geschmackes jetzt hier ist, fürchte ich indeß sehr für Spontini's Muse. Man wird ihr Loblieder in allen Tonarten singen, dem Publikum zu beweisen suchen, daß es in das Opernhaus strömen müsse — aber es ist sehr die Frage, ob letzteres sich willig zeigen werde. Hoffen wir jedoch das Beste — es wäre gar zu traurig, wenn ein solches Werk nicht nach einem kurzen halben Jahrhundert noch seine Wirkung ausüben sollte. Freilich, wie Vieles ist nicht traurig in unserer schönen Kunst!

Mit freundschaftlichstem Gruß Ihr

Ferdinand Hiller.

Herrn Dr. Wolfgang Müller in Köln.

Paris, 10. Februar 1853.

Denken Sie Sich, lieber Freund, wie wir Deutschen jetzt in Paris Mode sind! Gestern sah ich im Théâtre français zwei Stücke, in welchen deutsche Künstler und Gelehrte die Hauptrollen spielen, und zwar theilweise ganz ehrenwerthe. In dem ersten, einem einactigen von Dumas, welches den Namen Romulus führt, mit der Gründung Roms aber nichts zu schaffen hat, ist ein Herr Wolf die Hauptperson — ein Mann von ungeheurem Wissen, großer Güte und so großer Naivetät, daß man sie fast ein Bißchen dumm nennen könnte. Er lebt als Exilirter in — Marburg, liebt die Schwester seines Gastfreundes, ohne es zu wissen, wird von ihr geliebt, ohne es zu ahnen, und heirathet sie, fast ohne es zu wollen. Er erinnert stark an den Professor aus der Hochzeitsreise unseres Freundes Benedix und wird von Regnier mit der liebenswürdigsten, einfachsten Vollendung dargestellt. Giebt es denn wirklich in Deutschland solche Gelehrte? — Das folgende fünfactige Stück, zu dessen Verfertigung zwei der talentvollsten hiesigen Schriftsteller, Sandeau und Augier, sich vereinigt hatten, ist bitter schlecht, und die beiden Autoren müssen wirklich mit

bewunderungswürdiger Einigkeit gearbeitet haben, um zu einem so einheitsvollen Resultate gelangt zu sein. Dieses Mal ist es ein deutscher Componist, der die Hauptrolle spielt; er heißt Franz Wagner und scheint fast aus den Namen zweier der meistgenannten deutschen Tonkünstler zusammengetauft worden zu sein. Dieser Franz Wagner also hat eine Sinfonie componirt, so schön als eine von Beethoven — er kann sie natürlich nicht aufgeführt bekommen, spielt sie aber allen Leuten auf dem Claviere vor und wird von allen für ein Genie erklärt. Einstweilen aber ist er in dürftigen Umständen, lebt von der Güte und den Bildern seines Freundes des Malers Spiegel, und ergeht sich, auf dem Canapee liegend, in allerlei Invectiven gegen die Gesellschaft, den Reichthum oder vielmehr die Armuth, ist sehr stolz, sehr empfindlich, sehr unangenehm, wie alle verkannten Genies. Aber das Blatt wendet sich. Ein bayerischer Reichsgraf, der seine Sinfonie zufällig (und zwar immer nur am Clavier) gehört, macht ihn aus Bewunderung zu seinem Universal-Erben, zum Besitzer eines Vermögens von zwanzig Millionen Gulden. Berauscht von dieser Wendung seines Schicksals, wird unser Genie nun ein so elender, kleinlicher, abgeschmackter, eitler, hirn-, herz- und gemüthloser Wicht, so einzig und allein darauf versessen, den großen

Herrn vorzustellen, sich mit dem Adel zu liiren u. s. w., daß er nicht allein seinen Freund und seine Geliebte dahin bringt, ihn im Stiche zu lassen, sondern daß er sogar mit seiner musikalischen Vergangenheit bricht, seine Sinfonie nicht hören will, die Partitur davon zerreißt, seine Sinfonie, die ihm doch mehr eingetragen, als alle vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Sinfonien je eingebracht haben und einbringen werden. So verläßt man ihn am Ende des fünften Actes, in den Händen einiger ruinirten ritterlichen Familien, zahlreichen Ordensverleihungen und Enttäuschungen aller Art entgegensehend, und man fragt sich, wozu einem die Dichter das Schauspiel einer solchen Canaille gegeben haben, deren Existenz sogar unmöglich ist. Denn wenn zwanzig Millionen einen armen dummen Teufel zu allen erdenklichen Erbärmlichkeiten bringen können, ein G e n i e können sie nicht dahin führen, sein Genie aufzugeben. Oder glauben Sie, das sei möglich, lieber Doctor? Einstweilen ist es für uns deutsche Componisten, da wir doch nicht a l l e Genies sind, ein beruhigender Gedanke, keine Honorare für unsere Sinfonien zu bekommen, die uns in Gefahr setzen würden, überzuschnappen, und der Welt vielleicht die Befriedigung eines ihrer nothwendigsten Bedürfnisse, neuer Sinfonien, entziehen könnten.

Ein Schauspiel, welches im Volkstheater der Gaité großen Erfolg hat und dem unter den gegenwärtigen Verhältnissen eine Art von politischer Bedeutsamkeit zugeschrieben wurde, heißt „Die Kosaken". Ich glaube, es würde bei dem Publikum, welches jenes Theater hauptsächlich besucht, unter allen Umständen außerordentlichen Beifall gefunden haben; denn wenn man den Franzosen zeigt, wie tapfer, wie schlau, wie liebenswürdig und wie edelmüthig sie sind, wenn man ihren Patriotismus in bengalischem Feuer leuchten läßt, so sind sie immer entzückt, und so kindisch zuweilen die Darstellung ist, so hat doch die Freude, die sie dem Volke gewährt, der lebendige Antheil, den es daran nimmt, etwas Beneidenswerthes. Die Kosaken muß man gesehen haben — ich ging also hin und sah sie. Die Scene spielt in Troyes in der Champagne, während der Invasion von 1814. Die Russen haben die Stadt besetzt und gerathen fortwährend in Conflicte mit den patriotischen Einwohnern, worunter eine Anzahl verkleideter Soldaten von der Garde. Ein schrecklich pathetisches, thränenreiches Drama, worin eine blinde Mutter, eine gefangen gehaltene Tochter, eine interessante russische Leibeigene und die nothwendigen Liebhaber die Hauptrollen spielen, ist, so viel Platz es auch einnimmt, die Nebensache. Das Unterhaltende

und Sehenswerthe sind die Händel mit den Kosaken, die auf alle mögliche Weise vexirt und verspottet und mißhandelt, nebenbei auch umgebracht werden, und zwischen welchen und den Franzosen wahrhafte Kämpfe in einem Kaffeehause und später auf offener Straße Statt finden. In dem Café, welches zugleich ein kleines Theater, wie das Stollwerk'sche, darstellt, singt ein Schauspieler als heimkehrender Soldat patriotische Verse — die Russen wollen es nicht leiden — die Franzosen applaudiren und stimmen mit ein — da schießt ein kalmückischer Officier den Sänger nieder, und nun geht der Teufel los. Sturmleitern werden angelegt und die Gallerien erstiegen, aus Tischen und Bänken Barrikaden gemacht, verborgene Waffen werden geholt, Schüsse knallen, Geschrei ohne Ende und musikalischer Spectakel im Orchester — natürlich behalten die Franzosen die Oberhand. Die Kosaken werden geprügelt, ins Parterre hinunter geschmissen, zur Thür hinaus geworfen, geknebelt, umgebracht, und was dergleichen mehr. Ich begreife sehr wohl, daß in allen derartigen Stücken die Statisten, die den Feind vorstellen, fünf Sous mehr bekommen, als die anderen; denn abgesehen davon, daß sie sich unter so unpopulärer Maske zeigen müssen, glaube ich wirklich, daß die Püffe, die es regnet, sehr oft über die Grenzen

leichter Darstellung hinaus gehen. Die schönste Rolle im Stück spielt eigentlich ein Hund, der die patriotischsten Zähne von der Welt hat und die Kosaken mit unauslöschlicher Vaterlandsliebe verfolgt. Er beißt sie in die Beine, reißt ihnen Stücke an den gefährlichsten Stellen der „Unaussprechlichen“ heraus, reißt sie auch wohl nieder — moquirt sich über sie, indem er ihnen die Zunge weist — kurz, er macht seine Sache so vortrefflich, daß ihm in der Theatergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ganz gewiß die erste Stelle nach dem berühmten Hunde des Aubry gebührt, welchem der mürrische alte Goethe so wenig Anerkennung zollen wollte. Der Dichter der Iphigenie verstand die echten Mittel nicht, mit denen man auf's Publikum wirkt. — Am Ende der „Kosaken“ wird Troyes, nachdem die Barbaren sogar von den Bürgersfrauen der Stadt die männlichsten Prügel bekommen, entsetzt, und das Schluß-Tableau zeigt den Kaiser unter der jauchzenden Menge, Napoleon den Ersten auf weißem Pferde im grauen Rock und mit den auf die Stirn fallenden Haaren. Daß die, für wenige Augenblicke noch immer hinreichend täuschende Erscheinung dieser populären Heldengestalt auch auf den kälteren Zuschauer einen gewissen Eindruck nie verfehlt, kann nicht geläugnet werden.

Ich möchte Ihnen gern etwas Neues, Interessantes mittheilen von französischer Lyrik oder Epik; aber die einzige Literatur, die jetzt hier zur Sprache kommt, ist die der diplomatischen Depeschen, der elektro-telegraphischen Nachrichten. Man fühlt sich erhoben durch das Steigen der Course, und die stärksten Gemüthsbewegungen bringt das Sinken derselben hervor. Daß ich Heine besucht, muß ich Ihnen aber doch sagen. Er ist immer in demselben Zustande, ganz herunter und zugleich ganz oben auf — schwach, krank und leidend — geistreich, lebendig und boshaft — der Spott fehlt ihm weder über seine Lage und über seine Schmerzen, noch über seine Freunde und Feinde. Er ist und bleibt einer der merkwürdigsten Menschen unserer Zeit — ich glaube aber, er würde gern ein gut Stück seiner Berühmtheit hergeben, wenn er auf dem Boulevard herum schlendern könnte. Halten Sie Sich tapfer, lieber Müller, unsere Zeit scheint den Lyrikern nicht gewogen.

Mit freundlichsten Grüßen Ihr

Ferdinand Hiller.

Herrn Joseph DuMont in Köln.

Paris, 17. Februar 1853.

Verehrtester Freund! Es gebührt sich, daß ich Ihnen vor Allen über politische Begebenheiten be-

richte, wenn ich während meines hiesigen Aufenthaltes Augenzeuge von Derartigem zu sein Gelegenheit habe. Ich beeile mich daher, Ihnen mitzutheilen, daß gestern die erste Vorstellung von Meyerbeer's neuer Oper „Der Stern des Nordens“, in der Opéra comique Statt fand. Denn eine erste Aufführung eines Meyerbeer'schen Werkes kann füglich eine Art von politischem Ereigniß genannt werden, welches in seiner Tragweite es manchen verhängnißvollen Depeschen zuvor thut. Wie viele Interessen knüpfen sich nicht daran, wie viele Leidenschaften werden nicht dadurch in Bewegung gesetzt, wie viele Discussionen hervorgerufen, wie viel Geld damit zu gewinnen gesucht! Die gestrige Oper war aber obendrein nahe daran, geradezu für einen politischen Act angesehen zu werden, und es war eine Weile ungewiß, ob ihre Aufführung mitten in den orientalischen Wirren in den höchsten Regionen nicht für unzeitgemäß gehalten werden würde. Der Kaiser Napoleon selbst soll darüber entschieden, und zwar, gewiß sehr vernünftig, zu Gunsten der Aufführung entschieden haben. In wie fern nun das Sujet der Oper (denn Musik ohne Handlung und Worte kann nie politisch sein, wenn auch oft unpolitisch) hineinragt in die Präoccupationen der Gegenwart, mag Ihnen eine freilich nur oberflächliche Analyse desselben zur Anschauung bringen.

Wir befinden uns in Viborg in Finnland. Das Volk der Schiffsbauer und Bäuerinnen freut sich seines Lebens, trinkt und singt. Ein Pastetenbäcker-Junge kommt heran und bietet seine Waare aus, die eben so heiß sei als sein Herz. Er erklärt sich überdies für gut moskowitisch, worin er mit einem jungen Zimmermann, aber auch freilich nur mit diesem, harmonirt. Als die Finnen unter Anderem ziemlich anti-russische Verse zu singen beginnen, wird der junge Zimmermann, Peters genannt, sehr wüthend, bewährt aber nebst seinem pastetenbäckerischen Freunde so vielen Muth und zeigt so kampffähige Fäuste, daß das Volk sich verdutzt zurückzieht. Es ergiebt sich nun aus den folgenden Gesprächen, daß Peters, durch einen Zornanfall in Viborg krank hingeworfen, von einer schönen, guten, jungen und sehr tugendhaften Branntwein-Verkäuferin auf's sorgsamste gepflegt worden ist, und daß er, in sie verliebt, sich nicht entschließen kann abzureisen. Er arbeitet als Zimmermann und — nimmt bei dem Bruder seiner angebeteten Katharine Unterricht auf der Flöte! Peters ist zornig, herrschsüchtig, er liebt Krakehl und Branntwein — indeß hat ihn Katharine doch schon ziemlich unter dem Pantoffel — sie sagt ihm tüchtig die Meinung, hält ihm alle seine Untugenden vor, und er verspricht ihr alles Gute, wenn ihm auch seine braven

Vorsätze zu halten nicht immer gelingt. Der Bruder Katharinens liebt eine schöne Finnin, Katharine bringt die Heirath in Ordnung, da erscheinen Kosaken-Schaaren im Orte, und der Bräutigam muß unter die Soldaten, muß Braut und Ehe im Stich lassen, wenn er keinen Stellvertreter findet. Katharine, die schon alle möglichen Beweise von Großherzigkeit, Kaltblütigkeit und Gutmüthigkeit gegeben, giebt nun ein Beispiel der außerordentlichsten Aufopferungs-Fähigkeit, indem sie, den Bruder beim Hochzeitmachen lassend, statt seiner mit den Soldaten, natürlich als junger Krieger, nicht als Branntwein-Verkäuferin, fortzieht.

Der zweite Act zeigt ein entlegenes russisches Feldlager — junge Soldaten tanzen — Marketenderinnen schenken Branntwein — Reiter und Fußvolk zeigen in kräftigen Gesängen — was sie zu singen im Stande sind. Sie sind aber noch anderer Dinge fähig: nämlich zu conspiriren und zu revoltiren. Der Czaar hat sie nie besucht — seine Ukase schmecken ihnen nicht — sie wollen sich mit den Schweden verbinden und die Fahne der Empörung aufstecken. In dieses Lager kommen nun Peter der Große und sein Günstling, den die Geschichte Menczikoff nennt, den man aber gewisser bekannter Ultimatums wegen Danielowitsch umgetauft hat. Wir erkennen in ihnen den verliebten Zimmer-

mann und den ehrgeizigen Pastetenbäcker aus dem ersten Acte. Sie reisen incognito; jedoch wird ihnen ein schönes Zelt aufgesteckt, ein schönes Hechtessen servirt, und um dasselbe noch poetischer zu genießen, lassen sie sich auch die beiden hervorstechendsten Marketenderinnen des Lagers dazu einladen. Während sie sich mit diesen, die Weingläser in der Hand, ganz artig unterhalten, wird Katharine, die zufällig in diesem Feldlager dient, als Schildwache an die eine Seite des Zeltes gestellt; weibliche Neugierde läßt sie durch eine Ritze spähen, und sie erkennt im Obersten ihren Geliebten. Aber, ach! in welchem Zustande! Peters betrinkt sich — was man nur betrinken nennen kann, und es bleibt ihm nur noch so viel Verstand übrig, keiner der Marketenderinnen vor der anderen den Vorzug zu geben, sondern seine Küsse unparteiisch und gleichmäßig unter beide zu vertheilen. Die arme Katharine! Sie geräth außer sich, und als ein Corporal, der sich hauptsächlich dadurch auszeichnet, daß er fabelhaft dumm ist und das Französische im süddeutschesten Dialekte spricht, sie von ihrer Wache ablösen will, giebt sie ihm eine Ohrfeige. Der Tölpel, statt aus dieser Insubordination gleich zu errathen, daß er es mit einem Frauenzimmer zu thun hat, klagt bei Peters, der ohne Weiteres die Ordre giebt, den zuchtlosen Soldaten zu erschießen. Katharine

wird ihm vorgeführt — aber er erkennt sie nicht — er ist betrunken — sie bittet und fleht — er ist betrunken — sie ruft ihm schneidende Worte zu — er ist und bleibt betrunken, und Katharine wird zum Tode abgeführt. Nachdem sie fort, dämmert es aber in der Seele des Czaaren auf — er schüttelt gewaltsam seinen Rausch ab — die Persönlichkeit der Geliebten wird ihm klar und er ruft ein donnerndes „Haltet ein!" Katharine wird nicht erschossen — aber in ihrer Verzweiflung wirft sie sich in den ersten, besten Fluß, an dem sie vorbeikommt, und schickt ihrem ungetreuen Liebhaber eine letzte Abschiedszeile, einen Ring und — die in ihre Hände gerathenen Papiere der Verschworenen. Peter weiß sich nun von Feinden umgeben, Abfall und Verrath umlauern ihn — da tritt der Held zu Tage. Er begiebt sich mitten unter die Schaaren — giebt sich zu erkennen — redet ihnen in die Seele — bietet seine Brust ihren Mordgewehren — aber der Anblick des Herrschers schmettert Alles nieder. Die Krieger fallen auf die Kniee, und statt ihre revolutionären Pläne auszuführen, folgen sie dem Czaaren zum Kampfe — zum Siege. Im dritten und letzten Acte finden wir den Kaiser in Petersburg in vollster, autokratischer Wirksamkeit. Seine Unterthanen müssen ihre Bärte abschneiden, müssen eine Anzahl Buchstaben von ihrem

Alphabete aufgeben — sie müssen, coûte qui coûte, schön und gebildet werden. Menczikoff, Danielowitsch wollte ich sagen, ist sein Vertrauter und sein Liebling, denn er allein weiß um die Liebe seines Herrn, ist der Einzige, dem er seinen Schmerz, seine ungeschwächte, unbefriedigte Leidenschaft klagen kann. Um ganz in seinen finnischen Erinnerungen zu leben, hat er sich in der entlegensten Stelle des Parkes, wohin Niemand kommen darf, den ganzen Schauplatz seiner Liebe mit Häusern, Bergen und Gewässern aufbauen, aufschütten und aufgießen lassen. Aber Katharine selbst, sie entgeht allen seinen Nachforschungen. Nicht jedoch denen des verschmitzten Favoriten. Er hat sie aufgefunden, in's Schloß kommen lassen und hofft den Gebieter vielleicht einmal damit überraschen zu können. Für den Augenblick wagt er es noch nicht, denn die arme Katharine ist, allzu heftig erschüttert von der Treulosigkeit Peters, von der Anstrengung, mit welcher sie über einen Fluß geschwommen, von dem Flintenschuß, den man ihr nachgeschickt, von aller Pein, Aufregung und Verzweiflung, wahnsinnig geworden. Peter, der aber ihre Anwesenheit entdeckt, versucht, um sie zu erretten und sie sich zu erhalten, eine verzweifelte Cur, die einen Gesunden verrückt machen, vielleicht aber eben deshalb einen Verrückten heilen kann. In die alte

vertraute Localität versetzt, befindet sich Katharine plötzlich in der Mitte ihrer finnischen Bekannten. Diese drängen sich um sie her, verlangen Branntwein von ihr, Menczi—Danielowitsch bietet seine Pasteten aus, sie hört die bekannten Flötenklänge des Bruders, des Geliebten, bis endlich dieser selbst in kaiserlicher Tracht hervortritt. Da schwinden der Armen die Sinne — aber während sie bewußtlos von den sie umgebenden Frauen gehalten wird, tritt der russische Hof auf die Bühne. Die kaiserliche Krone wird Katharinen auf's Haupt gesetzt, der Kaisermantel um ihre Schultern gehängt, und als sie wieder zu sich kommt, ist sie auch wieder bei sich. Denn der märchenhafte Wechsel ihres Geschickes ist nur die Bestätigung dessen, woran sie längst geglaubt. Ihre Mutter, eine allgemein verehrte Wahrsagerin aus der Ukraine, hatte ihr in frühester Kindheit ihr Geschick prophezeit, und an mehr als Einer Stelle der Oper erklingen die ahnungsvollen Töne, welche die Erzählung dieser Voraussagungen im ersten Acte begleiten.

Diese dürre Skizze giebt Ihnen, werthester Freund, nur eine dürftige Idee von dem bunten Wechsel der Situationen und Verwicklungen, welche Scribe wie immer angebracht. An den spannendsten Momenten fehlt es nicht, — an den tollsten Unwahrscheinlichkeiten

eben so wenig. Im Dialog wimmelt es von französischen Pointen, denen aber allzu oft das Salz etwas fehlt. Am meisten ist dem Dichter wohl vorzuwerfen, daß er die erste Hälfte des dritten Actes durch nebensächliche Scenen ungemein hingezogen und auf die Lösung, die man mit Ungeduld erwartet, zu lange harren läßt. Ich glaube, daß die nächsten Vorstellungen hier wohl einige Abkürzungen bringen werden.

Meyerbeer giebt in diesem neuen Werke einen neuen Beweis von der außerordentlichen Geschmeidigkeit seines Talentes, von seiner enormen Kenntniß theatralischer Wirkungen, seiner effectvollen Behandlung des Orchesters und der Singstimmen, seiner ingeniösen, piquanten und dramatisch-musikalischen Erfindungsgabe. Ein großer Reichthum origineller Rhythmen, eigenthümlicher Combinationen, durchschlagender Momente zeichnet diese Oper wieder aus. Es wird wahrscheinlich viel darüber hin und her gestritten werden, in wie weit es dem berühmten Componisten gelungen, den echten Ton der echt französischen Opéra comique zu treffen — Viele werden behaupten, die massenhafte Behandlung mancher Stücke in diesem „Sterne des Nordens" gehöre in die große Oper — und der leichten populären Weise französischer Theater-Musik sei mit diesen reichen Harmonien, dieser fast üppigen Instrumentation zu nahe getreten.

Ich glaube dieses in Bezug auf manche Nummern, während andere, theils komische, theils naive Stücke, auf's completeste in den Rahmen der Opéra comique passen. Daß auch diese nicht Auberisch oder Adamisch, sondern Meyerbeerisch sind, kann ja dem Componisten nur zum größten Lobe gereichen. Womit aber Meyerbeer dieser Oper vielleicht etwas geschadet hat, ist damit, daß er darin eine, wenn auch nur geringe, Anzahl von Stücken aus dem Feldlager in Schlesien aufgenommen. Freilich sind mehrere dieser Musikstücke von großer Wirkung und haben sie auch gestern auszuüben nicht verfehlt — aber abgesehen davon, daß diese Einschiebungen etwas von dem großen Interesse der absoluten Neuheit weggenommen, haben sie auch den Dichter und den Componisten zu einigen Gewaltthätigkeiten verführt. Dahin rechne ich die Fertigkeit, die Peter der Große auf der Flöte erlangt haben muß, ferner, daß der alte Dessauer Marsch zu einer russischen heiligen Kriegs-Hymne umgestempelt worden, so wie daß die deutschen Kriegslieder ebenfalls ihre Nationalität verläugnen müssen. Es ist, wie wenn man beim Baue eines Hauses ein paar hübsche Eckzimmer durchaus stehen zu lassen unternimmt, während es bequemer und schöner wäre, das ganze Gebäude von Grund aus neu aufzubauen.

Unter den Musikstücken, die am meisten Eindruck machten und von welchen drei sogar wiederholt werden mußten, nenne ich Ihnen im ersten Acte einen sehr schönen Chor der Finnen von eigenthümlich localer Farbe, in demselben Acte ein (dem Feldlager entlehntes) Lied der Katharine, womit sie die Kosakenschwärme, wie Papageno in der Zauberflöte den Mohren, zu Frieden und Freude, zu Gesang und Tanz umstimmt. Im zweiten Acte die Soldatenlieder — ein Duett der Marketenderinnen — den Moment, wo der Czaar die Aufrührer niederdonnert. Im dritten Acte eine reizende Romanze der jungen Finnländerin — Das Flöten-Duett, Terzett u. s. w. Ich übergehe natürlich vieles Andere, was ich ohne Textbuch nach Einer Aufführung nicht näher bezeichnen kann. Einen sehr poetischen Eindruck macht die schon erwähnte Prophezeiungs-Melodie — höchst komisch ist eine kurze Combination, wo eine Truppe Musikanten ihre Instrumente versuchen und sich darauf produciren. Auch ein „Czaarenlied" im letzten Acte machte vielen Eindruck. In eine eigentlich musikalische Analyse einzugehen, ist aber eben so wenig der Zweck dieser Zeilen, als ich überhaupt dazu das gehörige kritische Talent habe.

Die Aufführung war im Allgemeinen vortrefflich, was um so mehr sagen will, als an alle Ausführenden

ziemlich große Anforderungen gestellt werden. Das Schlimme ist, daß die meisten Sänger wenig Stimme haben — aber sie können singen und sind durchweg gute Schauspieler. Demoiselle Duprez (Katharine) und Herr Bataille (Peter) sind die Hauptträger des Stückes; ich würde aber ungerecht und besonders unaufrichtig sein, wenn ich nicht mit dem befriedigtsten Interesse Ihnen Demoiselle Lefebvre nennte, eine der lieblichsten, präcisesten, talentvollsten Künstlerinnen, welche die Opern-Theater in Paris aufzuweisen haben. Sie hat ein so richtiges Maß von Coquetterie, ist so reizend, ohne schön zu sein, so liebenswürdig in Einem Worte — ich halte ein, nicht allein weil die Post abgeht.

Daß die neue Oper Meyerbeer's unzählige volle Häuser in Paris und nebenbei auch eine Reise um die Welt machen wird, ist, wenn man auch keine Prophetengabe hat, leicht vorauszusagen. Einstweilen rathe ich den deutschen Sängerinnen, welche auf die Hauptrollen speculiren, und sogar denen, welche die Nebenrollen zu singen vorhaben, sechs Monate lang jeden Tag vier Stunden lang Solfeggien zu singen — sonst ergeht es ihnen übel.

Verzeihen Sie diese hastigen Zeilen, werthester Freund, und seien Sie bestens gegrüßt.

Herrn Professor Bischoff in Köln.

Paris, 25. Februar.

Das wäre für Sie keine geringere Freude gewesen als für mich, werthester Herr Professor, in allen diesen kostbaren Bänden zu blättern, die Manuscripte so vieler wundervollen Werke durchzusehen, und im kleinsten Blatte wie im dicksten Hefte die merkwürdige Individualität des großen Künstlers wieder zu finden, der uns Deutschen, gewiß mit Recht, als einer der allergrößten gilt. Hoffentlich wird Ihnen der Genuß auch einmal zu Theil — aber vor Allem muß ich Ihnen sagen, wovon ich spreche.

Nämlich von den Manuscripten Cherubini's, einer Sammlung, die der der Mozart'schen Handschriften an Interesse kaum nachstehen dürfte. Schon bei den Lebzeiten des Meisters hatte ich Vieles daraus kennen lernen — er wollte mir sehr wohl und gewährte mir manche Bitte. Seine zwar hochbejahrte, aber überaus rüstige, kräftige Wittwe, die mir stets eine freundliche Erinnerung bewahrt, hat mir in diesen letzten Tagen vergönnt, lange Stunden zu verweilen in den heiligen Räumen, die solch' herrliche Schätze einschließen, lange Stunden, die mir aber zu sehr kurz wurden. Es ist

nicht allein, ich möchte sogar sagen: nicht vorzugsweise, eine *musikalische* Freude, die das Ansehen gewährt in diese reiche Sammlung — es ist vor Allem das psychologische, ich wäre fast versucht, zu sagen: das *dramatische* Interesse, das sich daran knüpft, eine einzige Persönlichkeit so klar, so consequent, so einheitsvoll vor sich dastehen zu sehen, ein so vollständiges Bild zu bekommen von dem Sinnen und von dem Thun und Treiben eines so bedeutenden Mannes.

Zwei Eigenschaften zeichneten Cherubini, neben seinem eigentlichen musikalischen Genie, aus — eine fabelhafte Emsigkeit und ein Hang zur Ordnung, der fast pedantisch zu nennen wäre, wenn er sich nicht in der Ausübung stets mit einer gewissen Grazie geltend gemacht hätte. Von den ersten der genannten Tugenden zeugt nicht allein die große Anzahl seiner Compositionen, von welchen so viele leider noch nicht gestochen sind — der Drang, der einen Künstler zu vielem Produciren reizt, ist auch gar nicht Emsigkeit zu nennen. Wenn ich Ihnen aber sagen werde, daß sich im Cherubini'schen Nachlaß vier dicke Bände Marcello'scher Psalmen, drei dicke Bände Duetten und Terzetten von Clari, ein Band Madrigal's von Conti, und noch, ich weiß nicht wie vieles Andere, Alles von des Meisters eigener Hand *abgeschrieben* befindet, werden Sie nicht stau-

nen? Und diese Abschriften stammen nicht aus seiner Jugendzeit her, wo so etwas leichter erklärlich wäre, nein, aus dem reifsten Mannesalter, ja, aus noch späterer Zeit. Die Psalmen von Marcello copirte Cherubini in den zwanziger Jahren, gerade als in Paris eine Ausgabe davon veranstaltet wurde. Als ihm seine Frau bemerkte, es wäre doch einfacher, wenn er sie sich kaufte, sagte er ihr: „Was versteht Ihr Weiber davon? Als ob man nicht immer zu lernen suchen müßte!" Ist das nicht rührend und erhebend? nicht eine vortreffliche Lection für mich und viele Andere? Ich wünsche mir herzlich davon zu profitiren. — Die Manuscripte beginnen mit einer Messe, die Cherubini in seinem fünfzehnten Lebensjahre geschrieben, und endigen mit einer ungefähr siebenzig Jahre später angefangenen. Die Autographen der berühmtesten Opern (Wasserträger, Lodoisca, Faniska), so wie die bekannten Messen und Requiems sind, mit Ausnahme der Medea, alle da. Aber welche Unmasse unbekannter Sachen! Cherubini ging bekanntlich als vierundzwanzigjähriger junger Mann nach London und zwei Jahre später nach Paris, welches er nie mehr verlassen. In den ersten Jahren seines Aufenthaltes hier war er an der italienischen Oper angestellt und schrieb eine große Anzahl Arien. Duette und Ensemble-Stücke als Einlagen

in Opern von Paesiello und anderen Italienern. Alle diese Stücke sind in dem einfachen melodiösen Styl der neapolitanischen Schule geschrieben, der damals gäng und gebe war und auch auf Mozart einen so großen Einfluß ausgeübt. Der dicken Cartons, in welchen alle diese heiteren Compositionen wohl aufbewahrt liegen, sind zwölf bis vierzehn — in manchen Opern hatte der Meister so viel eingelegt, daß man nicht recht begreift, was eigentlich vom Urtext geblieben sein konnte. Noch bis über die Lodoisca hinaus, die 1791 zur Aufführung gekommen, findet sich dergleichen italienische Musik — nachher verschwindet sie gänzlich und die große Epoche der französischen Opern beginnt und dauert in der Hauptsache bis zu den Abencerragen im Jahre 1813. Die Manuscripte aller dieser berühmten Opern sind sehr flüchtig mit ganz kleinen Noten geschrieben, aber dabei sehr sauber und zierlich. Mit der Einrichtung der königlichen Capelle im Jahre 1816 beginnt eine neue Thätigkeit für Cherubini, die ihm sehr zusagen mußte; denn nicht allein ist sein Fleiß sehr groß, sondern alle die von da ab entstandenen Kirchenmusiken sind so auffallend schön geschrieben, es ist dabei ein solcher kalligraphischer Luxus angewandt, sie sind so trefflich geordnet, mit thematischen und anderen Katalogen versehen, daß man ihnen die Freude

ansieht, die der Meister davon gehabt. Unter jedem einzelnen Stücke steht die Dauer desselben mit der superlativsten Genauigkeit angegeben, wie z. B. $4^1/_2$ Minute, $5^1/_4$ Minute. Das angewandte Papier bleibt immer dasselbe — und so ist auch der Styl, bei allem Reichthum von Erfindung, ein festgegründeter. Von diesen Werken für die Kirche sind zwar die größten gestochen, aber gerade alle die kürzeren und kleineren Compositionen, die in so bedeutender Anzahl vorhanden, müßten herausgegeben werden, denn sie würden sich ganz besonders praktisch erweisen. Karl der Zehnte liebte die langen Messen nicht, und so befleißigte sich der Meister in manchen damals entstandenen Werken wahrhaft lakonischer Kürze. An kalten Wintertagen hätte man dann an manchen Orten, wo man der Meinung Karls des Zehnten ist, nicht lange dauernde und doch vortreffliche Kirchenmusik.

Ein dicker Band, der fast historisches Interesse hat, enthält die zu verschiedenen Festen der Revolution geschriebenen Compositionen. In eines der ominösesten Jahre, in das Jahr 1794, fällt auch die Aufführung der Oper Elisa oder die Reise auf den Bernhardsberg. Morgens wurde guillotinirt und Abends konnte man keinen Platz im Theater haben, sagte mir Frau Cherubini. Man gewöhnt sich eben an Alles.

Eine wahrhafte Perle ist ein kleines Büchelchen, in welches Cherubini durch eine lange Reihe von Jahren eine lange Reihe von Canons eingeschrieben. Es sind deren einige sechszig, alle für Gesang, fast alle auf italienische Worte im fließendsten melodiösesten Style componirt. Auf jeder Seite steht oben der Canon und darunter eine einfache Clavierbegleitung. Kein Fleckchen, keine corrigirte Note — eine Zierlichkeit und Sorgfalt, die unglaublich. Wer weiß, was in hundert Jahren ein Liebhaber für das Büchelein geben würde, wenn es dann noch zu haben sein wird!

An Canons scheint der Meister überhaupt seinen besonderen Spaß gehabt zu haben. Ein ebenfalls auf's feinste geschriebener Band von seiner Hand enthält die Auflösungen sämmtlicher Räthsel-Canons des berühmten Pater Mattei, mit allerlei Bemerkungen und Erklärungen versehen — auch die des Pater Martini mit den Auflösungen von Fetis sind vorhanden.

Eine ausführliche Kritik der Werke Méhul's, wozu Cherubini von der Akademie beauftragt war, ist sehr interessant und zeigt schon in ihrer äußeren Anordnung die Liebe des Meisters zu Form-Klarheit in allen Dingen. Jede Seite ist dreifach abgetheilt — die erste Colonne enthält den Namen des zu besprechenden Werkes, die zweite die Zeit der Composition und Auf-

führung, die dritte die kürzere oder längere Würdigung des Werkes. Ich hatte nicht Zeit, Alles zu lesen — aber so weit ich sehen konnte, tragen alle Urtheile, trotz der genauen Freundschaft, welche die beiden Künstler verband, den Stempel der größten Unparteilichkeit neben der wärmsten Anerkennung.

Cherubini zeichnete viel in seinen Mußestunden — er mußte sich fortwährend beschäftigen. Eine eigenthümliche Art von Unterhaltung fand er darin, auf Spielkarten (deren er dann vier, sechs und mehrere zusammensetzte) die abenteuerlichsten Erfindungen zu zeichnen und dabei von dem Roth der Coeurs oder Carreaux zu benutzen, was immer möglich. Wenn diese Spielereien auch keinen Kunstwerth haben, so legen sie doch Zeugniß ab, nicht allein von der Geschicklichkeit, sondern auch von der regen Phantasie des großen Künstlers und auch von seinem Hang zum Combinatorischen, zur Bezwingung einer sich selbst auferlegten Fessel, wovon seine Compositionen so viele Beispiele geben. Einer bedeutenden Autographen-Sammlung (in der ich zu meiner angenehmsten Ueberraschung auch mich selbst fand) würde ich nicht erwähnen, so manches Merkwürdige sie enthält, wenn sie nicht auch wieder einen Beitrag lieferte zu dem ordnenden, Alles auf's completeste ausführenden Sinne Cherubini's. In dem

Hefte, welches vorzugsweise den französischen Opern-Componisten gewidmet, liegt auch ein Blatt — von des Meisters eigener Hand.

Ich könnte Ihnen noch lange sprechen von allen diesen interessanten Dingen — man muß sie aber selbst sehen, wenn man eine richtige Idee davon bekommen will. Ist es aber nicht unbegreiflich, daß man diese Schätze nicht für die Bibliothek des hiesigen Conservatoire zu erlangen sucht? Cherubini war nicht allein einer der größten Componisten, er war einer der einflußreichsten Lehrer, die je existirt, denn er hat eigentlich erst ein tieferes Studium der Musik hier begründet. Beinahe alle ausgezeichneten Tonkünstler, die Frankreich gehabt, waren, seit Gretry, seine Schüler: Boieldieu, Fetis, Auber, Halevy und unzählige andere. Er hat als Lehrer, Director und Componist für das Conservatorium hier das Unmögliche geleistet. Er ist bei Lebzeiten schlecht dafür belohnt worden; man sollte denken, daß nach seinem Tode wenigstens die Anerkennung seiner Verdienste so weit gehen würde, etwas für seine Familie zu thun, wovon man mehr hätte, als diese selbst. Ich glaube auch, daß dem vereinigten Bemühen der hiesigen Kunstkoryphäen die Regierung nicht widerstehen würde, aber Niemand ergreift eine Initiative — Jeder hat zu viel mit sich selbst, für sich selbst zu thun.

Es ist eben nicht genug, in dieser Welt ein großer Künstler, und es ist zu viel, ein unabhängiger Charakter, wie Cherubini es war, zu sein. Man muß nicht allein „den Besten seiner Zeit", man muß auch den Schlechten genug gethan haben.

IV.

Werthester Herr DuMont!

Gestern, am Tage nach meinem dritten Concert, ging ich, etwas zerschlagen von allem Clavierspielen des vorhergehenden Abends, nach dem Lese-Cabinette und suchte mit gewohnter Vaterlandsliebe die letzte Nummer der Kölnischen Zeitung. Da finde ich denn, zu meiner angenehmsten Ueberraschung, in Nr. 55 einen prächtigen Bericht über meine, zwar schon etwas veraltete, erste Séance und freue mich, wie sich jeder Künstler freut, wenn er gelobt wird. Wenn ich nun trotzdem zwar keine Lanze, aber doch einen Federkiel brechen will mit dem geehrten Unbekannten, der so viel Schönes von mir sagt, so dürfen Sie mich deßhalb nicht der Undankbarkeit zeihen — es geschieht nicht in meinem Interesse. Ich habe nie etwas dagegen eingewandt, wenn man mich herunter gemacht, und werde mich um so mehr hüten, Opposition zu machen, wenn man mir

wohl will. Aber jener Bericht endigt mit einer in gesperrter Schrift gedruckten Phrase, gegen welche sich mein ganzer Gerechtigkeitssinn erhebt. „Nur die Deutschen sind es, welche in Paris die Würde der Kunst aufrecht erhalten", sagt Ihr geehrter Correspondent. Nur die Deutschen — welche Deutsche? — die Würde der Kunst — welcher Kunst? — Diese Fragen drängten sich mir unwillkürlich auf, und ich konnte mir nicht verhehlen, daß ein schöner, aber gewiß übertriebener Patriotismus an jenem Ausspruche mehr Schuld hatte, als eine unbefangene Anschauung der Personen und Dinge.

Daß es sich bei jener Würde der Kunst weder um Malerei, noch Sculptur, noch Architektur handelt, versteht sich von selbst — der Einsender beschäftigt sich ausschließlich mit Musik, und ich will nicht mit ihm darüber hadern, daß er einen zu weiten Ausdruck gebraucht und nicht Tonkunst geschrieben, was offenbar seine Meinung war. Aber würde etwa sein Ausspruch richtiger, gerechter gewesen sein? Mit nichten.

Vor Allem müssen wir uns darüber verständigen, was es heißen soll, ein Künstler halte die Würde seiner Kunst aufrecht. Es kann doch wohl nur darunter verstanden werden, der Künstler strebe seinem Ideale nach, ohne Rücksicht auf Mode, Geld, Erfolg. Kein Musiker

wird unempfindlich sein gegen den Beifall des Publikums, aber er soll, um die Würde seiner Kunst (oder im Grunde seiner Persönlichkeit) zu wahren, nichts thun, diesen Beifall zu erhalten, was sich nicht verträgt mit seiner Ueberzeugung, seinem Ideale. Mehr kann nicht verlangt werden. Die Frage nach der größeren oder geringeren Begabung ist eine ganz andere. Man kann ein Genie sein und seine Kunst mit Füßen treten — man kann ein nur unscheinbares Talent besitzen und doch die Achtung, die einem würdigen Streben gezollt wird, beanspruchen.

Sind es nun wirklich nur, oder auch nur vorzugsweise, die deutschen Künstler, welche in Paris ein echtes Streben bekunden? Keineswegs. Erstens giebt es hier nur wenige deutsche Musiker von Bedeutung — zweitens giebt es eine gute Anzahl französischer Tonkünstler, welche in den verschiedensten Sphären eine durchaus edle Richtung verfolgen und inmitten der Pariser Verführungen unerschrocken ihren zuweilen dornenvollen Weg keinen Augenblick verlassen. Dies zu begründen, soll den Stoff zu diesem Briefe abgeben. Vorher aber muß ich noch meine Ueberzeugung aussprechen, daß eigentlich nur der Componist, der unerschütterlich an seinem Ideale festhält, in dieser Hinsicht einen besonderen Anspruch auf unsere Hochachtung

zu machen hat — der bloß ausübende Künstler, welcher neben seinen Schlachtpferden auch noch einige classische Stücke reitet, riskirt dabei sehr wenig. Mit einer Sonate von Beethoven, einem Liede ohne Worte von Mendelssohn und mit einer Fuge von Bach oder Händel macht man heutigen Tages nirgends mehr Fiasco.

Bei den höchsten Gebieten der großen Oper und der großen Instrumental-Musik beginnend, stoße ich zuvörderst auf Namen, deren Werke von europäischer Berühmtheit sind und so vielfach beleuchtet, besprochen, gepriesen und bestritten worden, daß es hieße, Eulen nach Athen tragen, wollte ich mehr thun als ihrer erwähnen. Ein Deutscher spielt hier freilich die hervorragendste Rolle: Meyerbeer ist der unbestrittene Dictator der Académie Impériale de Musique. Aber es würde ungerecht sein, den Franzosen Halevy in seiner Richtung gegen ihn zurückzustellen. Beide sind vor Allem dramatische Componisten — Beide machen hier und da Concessionen, ohne welche sie vielleicht ihre Aufgabe, die Massen zu bezwingen, für ganz unlösbar halten. Der Deutsche hat offenbar das größere Talent für sich — im redlichen Willen steht ihm aber der französische Tonsetzer gewiß nicht nach.

Auber ist dermaßen der eigentliche Ausdruck der französischen Theater-Musik, daß man derselben in

Bausch und Bogen den Krieg erklären müßte, um gegen Auber aufzutreten. Letzteres dürfen wir Deutschen uns aber um so weniger einfallen lassen, als wir Opern-Componisten wie C. Kreutzer, Lortzing ꝛc. in unserem Vaterlande fortwährend rühmen hören, und daß diese gegen einen Meister wie Auber geradezu Dilettanten sind, wird kein Musiker von Fach bestreiten.

An der großen Oper begegnen wir aber, freilich nur mit einem succès d'estime, einem jungen Componisten, Gounod, dessen Streben ein so entschieden echtes und reines ist, wie wir es nur wünschen können. Seine Oper „Sappho", seine Chöre zum „Ulyß" von Ponsard, einige seiner Kirchen-Compositionen sind gänzlich auf ungetrübteste Wahrheit des Ausdrucks gerichtet, und wenn er in der Folge eine hinlänglich reichhaltige Erfindungsgabe bewährt, so hat er und die Oper durch ihn edle Erfolge zu hoffen. Er arbeitet jetzt an einem fünfactigen Werke, zu welchem ihm Scribe den Text geliefert.

Berlioz ist in Deutschland durch seine Werke und seine Schriften berühmt genug, und seinen großartigen, echt künstlerischen Bestrebungen wird Niemand Verehrung verweigern, das Wohlgefallen an seinen Schöpfungen mag je nach Geschmack und Erziehung auch noch sehr verschieden sein.

Felicien David hat seit seiner „Wüste" keinen großen Erfolg mehr errungen; auch muß ich gestehen, daß alles, was ich von seinen späteren Werken gehört, jenem reizenden Erstlingswerke nachstand. Aber weder in seinen Versuchen für die Bühne noch in der Instrumental-Musik kann man ihm gemeine Concessionen nachweisen. Er verfolgt aufrichtig und gewissenhaft den eingeschlagenen Weg.

Ein Componist, der seit 25 Jahren mit der größten Unabhängigkeit, ich möchte sagen: mit einer gewissen Sauvagerie, seine Bahn geht, und sowohl für seine Kammermusik wie für seine Lieder, und neuerdings für seine Oper „Le père Gaillard" die schönste und wohlverdienteste Anerkennung gefunden, ist Henri Reber. Ich gehe auf seine Leistungen im Einzelnen nicht ein, weil es mir heute nur darum zu thun ist, die französischen Tonkünstler zu bezeichnen, welche „die Würde ihrer Kunst" in Paris auf's beste und vollständigste vertreten.

Th. Goury, ein junger Tonsetzer, der schon vor einigen Jahren durch Aufführung einer Sinfonie in Leipzig Enthusiasmus erregt, gab kürzlich ein Concert, in welchem er nur eigene Compositionen aufführte. Eine neue Sinfonie bewies, wie reich sein Talent, wie würdig seine künstlerischen Intentionen

sind, und wie viel die französische Instrumental-Musik von ihm zu erwarten hat.

Dabei fällt mir der alte Onslow ein, der freilich nur selten nach Paris kommt, dessen Werke aber gewiß ihm und seinem Vaterlande zur größten Ehre gereichen.

Thomas, vielleicht weniger begabt als manche seiner populären Rivalen bei der Opéra comique, componirt mit der entschiedensten Gewissenhaftigkeit. Seine Opern sind so fein und sauber, wie Filigrän-Arbeit. Wenn es nicht der Würde der Kunst zu nahe treten heißt, eine echt komische Oper, wie den „Caid", zu schreiben, was doch keinem vernünftigen Menschen zu behaupten einfallen wird, so wüßte ich nicht, was man in dieser Hinsicht irgend gegen ihn einwenden könnte.

Ich übergehe mit Recht oder Unrecht noch gar manche tüchtige Namen und Talente und frage nur, durch welche deutsche Tonsetzer in Paris, dieser Phalanx ausgezeichneter Leute gegenüber, die Würde der Kunst gewahrt wird, und finde nur den trefflichen Rosenhain, der an der großen Oper seinen „Démon de la nuit" mit Anerkennung, aber ohne nachhaltigen Erfolg aufgeführt. Hoffentlich wird es ihm später gelingen, das deutsche dramatische Element hier so würdig zu vertreten, als seine Freunde es wünschen und erwarten.

Zu den Clavier-Componisten im eigentlichen Sinne des Wortes übergehend, begegnen wir, seit Chopin's Tode unbedingt an der Spitze stehend, einem Landsmanne, dem trefflichen, liebenswürdigen, poetischen H. Heller. Wer kennt nicht seine reizenden Etuden, Fantasien, „Spaziergänge" und was nicht noch alles? Aber daß er hier lebt, ist ein reines Privat-Plaisir für ihn und einige wenige Freunde. Er könnte eben so gut seine Compositionen von Leipzig nach Paris, als von Paris nach Leipzig schicken. Er fühlt sich so wohl in seinem einsiedlerischen Treiben, daß wir uns nur darüber zu freuen haben — wir, die wir ihn lieben. Aber zu klagen haben wir in so fern darüber, daß er jenen nicht unbedeutenden Einfluß, der eine solche Künstler-Natur persönlich nach außen ausüben könnte, gänzlich auszuüben verschmäht, und wir so auf einen der trefflichsten Repräsentanten deutscher Kunst hier in gewisser Hinsicht Verzicht leisten müssen.

Welche gediegene Werke auch Rosenhain für Pianoforte geschrieben, ist ebenfalls bekannt. Aber abgesehen davon, daß sein Streben und Trachten in neuester Zeit vorwiegend auf's Theater gerichtet scheint, ist nicht zu läugnen, daß auch er nicht genug vor das Publikum tritt. Das ist aber hier wie überall, und noch viel mehr als überall, nöthig, wenn ein nachhaltiger Ein-

fluß ausgeübt werden soll. Sonst wird hier freilich nicht viel Ersprießliches für Clavier geschrieben, und „der Würde" dieses musikalischsten aller Instrumente ein Bißchen viel zugemuthet. Aber sind es nur die Franzosen, welche jene Sündfluth von Unterhaltungsstücken zusammengießen, die größtentheils nicht einmal unterhaltend sind? Alle sogenannten gebildeten Nationen liefern ihren Zuschuß zu dieser galanten Literatur; die Deutschen allein aber mehr, als alle anderen zusammengenommen.

Für Violine als Solo-Instrument wird nirgends viel Schönes geschrieben — indeß ist es doch Vieuxtemps, der mit das Bedeutendste nach dieser Seite hin leistet und dem wenigstens kein in Paris lebender Deutscher den Rang streitig machen kann — Ernst ist leider nicht hier.

Ich übergehe alle anderen Instrumente der Partitur in Bezug auf Composition und gehe über auf den executiven Theil unserer Kunst. Da finde ich denn vor Allem die herrliche Société des concerts (die Conservatoire-Concerte), eine durch und durch, in ihren enormen Vorzügen wie in ihren geringen Schwächen, französische Gesellschaft, welche freilich beinahe ausschließlich die Werke deutscher Meister zu Gehör bringt. Dann die tüchtige Société de St. Cécile, von Seghers

trefflich dirigirt. Und von deutscher Seite? Den noblen Versuch, unter dem Namen der Concerte von Berlin unsere „Kuchengarten-Mode" hier einzuführen und dem Publikum einen polnischen Salat von Sinfonien und Polkas zu bieten. Glücklicher Weise lieben die Franzosen Specialitäten — Conservatoire oder Musard, und der Versuch ist gescheitert.

Die höhere Kammermusik findet in den Matinées ihre Vertretung, welche Alard, Franchomme, Alkan &c. in den Salons von Pleyel geben. Diese Concerte bestehen seit sechs Jahren und finden eine immer gesteigerte Theilnahme. Alard, der beste Schüler des unvergeßlichen Baillot, spielt die Werke der großen Meister mit Energie, Leidenschaft und zuweilen wahrhaft poetischer Auffassung — Franchomme ist bekanntermaßen einer der gediegensten lebenden Violoncellisten — der Clavierspieler Alkan ist eine der eigenthümlichsten Erscheinungen in Paris. Früher den modernsten Schulen bis zu einem gewissen Grade huldigend, lebt er jetzt seit einer Reihe von Jahren ganz einsam und zurückgezogen und studirt fast ausschließlich Sebastian Bach. Jeder Abend sieht ihn in einem kleinen Zimmer bei Erard, wo er auf einem Pedal-Flügel sich die großen Orgelwerke des alten Helden eigen zu machen sucht — hoffentlich wird er mit den erlangten Resultaten bald vor's Publikum treten.

Der Violinist Morin, der Violoncellist Chevillard und zwei andere tüchtige Geiger haben mit jugendlichem Enthusiasmus ein Jahr auf das Einstudiren der sechs letzten Streich-Quartette von Beethoven gewandt und führen diese merkwürdigen Werke nun schon den zweiten Winter in einer Reihe von Morgen-Concerten vor einem beinahe leidenschaftlich sich dafür interessirenden Publikum in ungemeiner Vollendung auf. Da es hier wie überall weniger die reichen Leute als die unvermögenden sind, welche sich ernsten Kunstbestrebungen vorzugsweise hingeben, so haben die fleißigen jungen Künstler vorerst wenigstens auf keine großen Gelderernten zu hoffen. Sie sind aber glücklich in dem Gedanken, etwas für die Verbreitung der ihnen so theuer gewordenen Werke zu thun. „Wir sind sehr zufrieden," sagte mir Cheillard neulich, „wir haben unsere Kosten gemacht." Nichts mehr? fragte ich. „Es kommen vielleicht noch dreißig Sous auf den Mann," sagte er lachend.

Bei allen diesen Unternehmungen und Bestrebungen, den würdigsten, die sich denken lassen, sind, wie natürllch, keine Deutschen betheiligt. Es ist ihnen daraus kein Vorwurf zu machen — chacun chez soi —, und es ist im Vaterlande genug zu thun. Aber warum ungerecht sein?

Was nun die Einzelleistungen einheimischer und fremder Virtuosen betrifft, so ist das ein Capitel, dessen Auseinandersetzung mich zu weit führen würde. Auch kenne ich viele der hiesigen ausübenden Künstler zu wenig, um sie zu beurtheilen. Sie müssen viel in den Salons musiciren, und da ist überhaupt nirgends viel für die Würde der Kunst zu thun. Damen, die mehr gesehen sein als zuhören wollen, Männer, die langweiligen (oder auch zuweilen kurzweiligen) gesellschaftlichen Verpflichtungen nachkommen müssen, sind wenig geeignet, poetische oder tiefere Musik aufzufassen, und ich finde, daß man in dieser Welt zuweilen mehr fehlt, wenn man das Beste vorbringt, als wenn man mit ein paar heiteren oder brillanten Sätzen den Leuten über die Langeweile weg hilft. Aber daß es unter den mir näher bekannten französischen Pianisten, Violinisten, Lehrern und Lehrerinnen ꝛc. viele giebt, die das gediegenste Streben haben, darf ich auszusprechen nicht unterlassen. Stamaty, Marmontel, Baillot's Sohn, seine treffliche Tochter und ihr Gatte Sauzay, Cuvillon, Lacombe (zugleich ein talentvoller Componist), Mad. Farrenc, die sogar auf dem Gebiete der Sinfonie Erfreuliches geleistet, und so manche Andere thun durch Lehre und Vortrag sehr viel für Verbreitung eines geläuterten Geschmacks und für

Kenntniß und Ausführung echter guter Musik. Daß in Paris hierin auch ein bedeutender Fortschritt Statt hat, wird jeder zugestehen, der sich das musikalische Treiben ein wenig näher ansieht.

Im Allgemeinen glaube ich, daß den französischen ausübenden Künstlern trotz allem dem unsere deutsche Instrumental-Musik nie so in Fleisch und Blut übergehen wird, wie es bei uns Deutschen wenigstens oft genug der Fall. Es ist eben unsere Musik. Wenn ich nun mit Freude hinzusetze, daß eine junge Künstlerin, wie Fräulein Clauß, welche mit derselben Virtuosität eine Fantasie von Liszt und eine Sonate von Beethoven spielt, unter den französischen Pianistinnen nicht zu finden ist, daß die jetzt auftretende Fräulein Kastner ebenfalls ein höchst gediegenes und brillantes Talent bekundet, so sind diese Erscheinungen, so schön sie sind, doch nicht hinreichend, um den Ausspruch zu rechtfertigen, welcher diesen Brief veranlaßt — um so weniger, als so manche andere deutsche Virtuosen, die ich nicht nennen mag, an gemeiner Effecthascherei, an unersprießlichster, unmusikalischer Composition und Ausführung das Höchste erreichen, was nach dieser Seite hin geleistet werden kann.

Seien wir stolz und froh darüber, daß die großen deutschen Männer, welche seit einem Jahrhundert der

Tonkunst einen so hohen Rang unter den edelsten menschlichen Bestrebungen erobert, hier wie in England immer mehr gekannt, geliebt und bewundert werden. Aber erkennen wir es auch an, daß Nationen, deren Selbstgefühl sprüchwörtlich geworden, eine Ehre darin suchen, deutschen Werken Gerechtigkeit widerfahren zu lassen — und überheben wir uns nicht in einer Weise, die der sogenannten deutschen Bescheidenheit besonders schlecht ansteht, da, wo es uns nicht zukommt. Jedem das Seine!

Paris, 26. Febr. 1853.

Zwischenacts-Musik.

Wenn ein Musiker in einer halbwegs bedeutenden Stadt einen Abendspaziergang macht und kommt nicht trostlos nach Hause, so giebt er einen Beweis von seiner robusten Natur. Innerhalb einer Stunde ist er sechs Leierkasten begegnet, welche faulen Vagabunden einen Vorwand zum Betteln geben — er ist an drei Kaffeegärten vorübergekommen, aus welchem ihm die dramatischen Meisterwerke der Gegenwart und der Zukunft, von Gläser- und Messerklang begleitet, entgegen schallten — auf dem Hauptplatze hört er schon von Weitem die große Trommel und das Piccolo; es ist nicht das Lied des Marcel, es ist das Getön der Kunstreiter-Bude — er biegt in eine stille Nebenstraße ein, da hört er die Töne eines Pianoforte hervorklingen aus den offenen Fenstern eines schönen Hauses — er horcht — die langsam und träge dahinschleichende Melodie scheint ihm bekannt — er erkennt sie endlich, es ist ein Scherzo von Beethoven. Vor all dieser

wilden und zahmen Jagd von Tönen weiß unser Musikant nicht mehr, wo er sich hin flüchten soll — da gewahrt er den Theaterzettel — ein paar bescheidene Lustspiele sind angezeigt. In den luftigen stillen Räumen des Musentempels will der Musenjünger etwas Ruhe suchen vor all dem Getöne, welches so wenig harmonirt mit den Klängen, die in seiner Seele leben — er hat freies Entrée und tritt ein — einige Bekannte eilen heraus, es ist gerade Zwischenact. Der Musiker setzt sich, schlürft etwas Ruhe und Kühlung ein — aber, ach! es währt nicht lange, und im Orchester beginnt ein von elf und einem halben Mann ausgeführter Menuet von Haydn. Er ist zu Ende gespielt — aber das Zeichen zum Aufziehen des Vorhanges ertönt noch nicht, und er beginnt von Neuem — und dann zum dritten Male. Einigen jungen Liberalen im Parterre wird das aber langweilig, und sie fangen an, den Tact dazu in übermäßig vernehmlicher Weise zu treten — das wirkt — die Schelle des Regisseurs erklingt, und auf einem Septimen-Accord wird plötzlich Menuet abgebrochen. Armer Haydn! wie viele deiner schönsten Werke hat man auf diese Weise zu Schanden gespielt!

Niemand, der einige Neigung und Achtung vor der Tonkunst hat, wird nicht unzählige Male verdrießlich

geworden sein über die Art und Weise, wie sie in den Zwischenacten der Schau- und Lustspiele angewandt wird. Ist sie schlecht, so thut es einem weh für die Musiker — ist sie gut, so ärgert man sich über das Benehmen des Publikums dabei. Und eigentlich sind weder Musiker noch Publikum zu tadeln, die Einrichtung ist es, welche Tadel verdient.

Es giebt gewisse ideale Anforderungen, welche man mit großer Bequemlichkeit, am Schreibtische sitzend, an Künstler und Publikum stellt und mit welchen man in der Wirklichkeit stets auf ein Hinderniß stößt, das sich schon bei manchen Gelegenheiten als ziemlich unüberwindlich gezeigt hat — es ist die Natur des Menschen. So ist z. B. die Theorie der Zwischenacts-Musik in wenigen Worten die: eine sinnige Auswahl charakteristischer Tonstücke soll die einzelnen Acte eines Drama's (im weitesten Sinne des Wortes) mit einander verbinden und auf diese Weise die Zuhörer stets in der vom Dichter gewünschten Stimmung erhalten. Um hierzu zu gelangen, müßten also nicht allein passende, sondern auch ausreichend lange Tonstücke in nicht geringer Anzahl gut ausgeführt und von den sämmtlichen Anwesenden aufmerksam angehört werden. Dazu wird es aber niemals kommen. Fangen wir bei den zu wählenden Musikstücken an, und zwar bei

der materiellsten Seite derselben, bei ihrer Länge. Denn wenn man wirklich während der ganzen Theaterzeit aus dem nüchternen Leben der Realität herausgehen soll, so darf in den dazu angewandten Mitteln keine Unterbrechung Statt finden — die Gefahr eines schnellen Herunterplumpsens liegt gar zu nahe. Also — wie lange dauert ein Zwischenact?

Ein Zwischenact dauert so lange als nöthig, damit bei kürzeren Stücken der Theater-Abend nicht zu kurz, bei längeren nicht zu lang werde.

Er dauert in manchen Städten im Sommer länger, als im Winter, und in anderen umgekehrt — je nach der Lage des Theaters und den Nachtessens- und Spaziergangs-Gewohnheiten der Einwohner. Ferner richtet sich seine Dauer wesentlich nach der größeren oder geringeren Zeit, welche das Aufstellen der Decorationen in Anspruch nimmt.

Der wesentlichste Grund aber für die Verlängerung oder Verkürzung des Zwischenactes liegt in den Toilette-Veränderungen der Schauspieler und vollends der Schauspielerinnen. Dieses Feld ist incommensurabel. Reichthum und Armuth, Coquetterie und Einfachheit, Raschheit und Phlegma, Dicke und Dünne der Künstler und der Künstlerinnen, und was nicht noch alles! kommt dabei in Betracht. Der erklärte Liebling des

Publikums nimmt für seine Haare allein so viele Zeit in Anspruch, als dem bescheidenen Anfänger („gäbe es anders dergleichen") für eine ganze Metamorphose gelassen wird. Eine gastirende Berühmtheit empfängt Besuche von Journalisten, hält ein petit lever für die Anbeter, unterhält sich mit dem Herrn Intendanten vom Wetter und von Wahl der nächsten Rolle und lächelt dabei über die Ungeduld des schwitzenden Parterre, welches den zum sechsten Mal begonnenen Walzer auszischt, um seiner übeln Laune Luft zu machen.

Wie lange dauert also ein Zwischenact? Das wissen die Götter! „So lange, bis der Vorhang wieder aufgezogen wird", würde Don Juan dem Polizeidiener antworten. Daß die Wahl der Zwischenacts-Musiken durch diese Unsicherheit nicht erleichtert wird, liegt auf der Hand. Die meisten Leute wissen gar nicht, wie schnell Musik vorübergeht, wenn sie auch noch so langweilig. Ein Tonstück, welches zehn Minuten dauert, gehört schon zu den größten — ein Componist, welcher jeden Tag so viel componirte, als zur Ausfüllung von zwei Minuten gehört, würde an Fruchtbarkeit alle Componisten übertreffen, die je da gewesen. Man berechne nun, welch eine Masse von Musik dazu gehören würde, alle Zwischenacte ohne Wiederholungen vollständig auszufüllen.

Gehen wir nun von der Quantität zur Qualität über. Wenn die Musik in den Zwischenacten wirklich harmonisch und charakteristisch verbinden soll, so ist das durch bloßes Aneinanderreihen noch so geistreich gewählter Compositionen kaum zu erreichen möglich. Der eine Act schließt mit einem Volks-Aufstande, und der folgende beginnt mit einer Liesbe-Scene — oder der Vorhang fällt auf eine Geister-Erscheinung und hebt sich über einem Trinkgelage — wird es da hinreichen, mit einem Allegro feroce oder einem Adagio patetico anzuheben und darauf ein schmachtendes Notturno oder eine wüthende Polka folgen zu lassen? Nein, unvermerkt, durch die feinsten Uebergänge, müßte da die Musik vermitteln — bedeutende Componisten müßten ihre beste Kraft solchen schwierigen Arbeiten zuwenden. Wenn aber die Rolle des Vermittlers in der diplomatischen Welt zu Glanz und Ehren führt, in der musikalischen Welt werden sich Leute von Talent davor bedanken, sie ist in jeder Hinsicht zu ungenügend, zu untergeordnet. Aber wir wollen annehmen, die Länge der Zwischenacte sei aufs genaueste festgestellt — die vortrefflichsten Componisten hätten dafür das Schönste componirt. Das muß aber gut aufgeführt werden, wenn es wirken soll — ein volles Orchester müßte mit Sorgfalt und Liebe diese Tonstücke einstu-

diren und zu Gehör bringen. Hast Du, geehrter Leser, und Du, liebenswürdigste Leserin, je daran gedacht, was es heißt, Mitglied eines Theater-Orchesters zu sein?

Man erzählt, daß Conditoren und Pastetenbäcker ihren Ladengehülfen in der ersten Zeit erlauben, so viel zu naschen, als sie irgend Lust haben. Nach wenigen Tagen (die pfiffigen Principale wissen das im Voraus) widersteht ihnen der ganze Plunder, und sie bieten den leckermäuligen Käufern die feinsten Bissen mit so uneigennütziger, neidloser Grazie an, als seien es verzuckerte Kieselsteine. Eben so neidlos, aber, ach! nicht eben so beschwerdelos, bietet der Orchester-Musiker dem Publikum die ausgesuchtesten musikalischen Delicatessen — denn während der Zuhörer genießt, verdirbt sich der Ausübende den Magen.

Es giebt wenig Berufsthätigkeiten, welche mühseliger, abspannender und dabei schlechter honorirt sind, als die der Theater-Orchester-Mitglieder, und je tüchtiger der Mann, je echter der Künstler, um so saurer wird ihm oft seine Arbeit. Er muß die schlechtesten oder wenigstens seichtesten Werke hundert Mal spielen — und die besten von schlechten Sängern verhunzen hören. Eine berühmte Prima-Donna ist angekommen — sie giebt die Norma. Alle Welt stürzt ins Theater —

man zahlt doppelte Eintrittspreise, applaudirt, schwärmt, schreit, Kränze fliegen auf die Bühne, und Herzen fliegen noch weiter. Die armen Musiker aber, sie hatten an demselben Morgen eine Probe von vier Stunden, und welch eine Probe! Bei Kälte und Luftzug mußte man zuerst die Himmlische eine Stunde lang erwarten — endlich erscheint, beginnt sie. „Meine Herren, die erste Arie bitte ich mir einen halben Ton höher aus. — Bitte, meine Herren, halten Sie diese Fermate sehr lange, ich mache einen Triller auf dem hohen C. — Hier, meine Herren, schneide ich vierzehn und einen halben Tact, die Stelle liegt mir zu tief. — Dieses Allegro bitte ich mir sehr langsam aus. — Und dieses Andante etwas schnell, es fatiguirt mich. — Und diese Fortestelle ganz piano. — Und diese Pianostelle sehr stark." — Und hier wird gesprungen und dort retardirt — und jetzt eine Pause gemacht, denn die Donna nimmt eine Tasse Bouillon — und es wird 1 Uhr, und man wird müde und hungrig, und verdrießlich. Der Musiker ist auch kein Mensch, so zu sagen, und wenn er sogar durstig wird, so ist es ihm nicht zu verübeln. Abends aber soll das Orchester mit Begeisterung spielen, es soll sich würdig zeigen, eine so große Künstlerin zu begleiten, und was dergleichen. Diese aber erhält den einen Abend mehr

(mit Recht, wenn sie es einbringt), als das ganze Jahresgehalt des Musikers beträgt, der nicht allein im Schweiße seines Angesichtes, sondern, was noch viel schlimmer ist, oft in der Eiseskälte seiner Füße sein Stück Brod verdient. Und man schilt ihn einen Professionisten, wenn er zuweilen sich gelangweilt zeigt, wenn das Uebermaß abspannender Proben, schlechter Aufführungen, ihn abgestumpft, ihm die Freude an der Ausübung einer Kunst verdirbt, welche er von Hause aus liebt. Man hat aber keine Vorstellung davon, was es heißt, als Musiker im Dienste eines Theaters zu stehen.

Kann man nun die Mitglieder eines Orchesters nur schlecht honoriren, kann man ihnen ein Uebermaß unkünstlerischer, geisttödtender Arbeit nicht ersparen, so müßte man ihnen wenigstens dergleichen nicht zumuthen da, wo es nicht nöthig, nämlich beim gesprochenen Drama. Bis zu einem gewissen Grade hat man dies denn auch zu thun gesucht. Man verlangt zu den Zwischenact-Musiken nur einen Theil des Orchesters und nimmt es nicht so genau, wenn auch dieser Theil nicht immer der bessere, wenn er auch, als Theil, nicht immer so vollständig ist, wie er sein sollte. Daß bei dieser Einrichtung, bei der natürlichen Unlust, mit welcher die Musiker an diese untergeordneten

Functionen gehen, die Ausführung der Zwischenacts-Musik oft sehr bedenklich wird, liegt in der Natur der Sache. Im Allgemeinen wird besser gespielt, als man unter allen diesen Umständen erwarten könnte.

Gesetzt aber, es existirten zu allen möglichen Lust-, Schau- und Trauerspielen die herrlichsten Zwischenacts-Musiken, und man führte sie an den brillantesten Hofbühnen und in den kleinsten Provinzial-Theatern auf vollendetste auf — würden sie ihren Zweck erreichen und das Publikum durch drei bis vier Stunden in poetischer Stimmung erhalten? Nein, und das ist der Hauptpunkt. Was den wenigsten ausgezeichneten Individuen kaum möglich, nämlich eine längere Zeit ohne Unterbrechung sich einer geistigen Thätigkeit hinzugeben, das sollte der krausen, bunten Menge möglich sein, welche das verehrungswürdige Publikum bildet?! Nie und nimmermehr.

So groß die sinnlich-geistigen Genüsse sein mögen, welche uns das Ohr zuführt, in der Poesie auf der Bühne, in der Tonkunst, wenn wir nicht mitwirkend, sondern nur zuhörend sie in uns aufnehmen, es gehört zu beiden eine gewisse Entäußerung des eigensten Wesens, fast eine gewisse Entsagung. Man will nicht allein durch fremde That fühlen, daß man lebt, man will es auch durch Selbsthandeln gewahr werden.

Bei dem, was uns durchs Auge zugeführt wird, ist das anders. Man kann eine schöne Gegend, ein schönes Bild mit Entzücken betrachten, aber nichts hindert uns, das Auge von Zeit zu Zeit davon abzuwenden, mit Anderen dabei seine Gedanken und Gefühle auszutauschen — im Gegentheil, es erhöht dies unsere Freude. Wenn wir aber hören sollen, so müssen wir uns, wenn auch in einem höheren Sinne, passiv verhalten — wir müssen unsere ganze volle Aufmerksamkeit dem zu Hörenden zuwenden, dürfen mit unseren Gedanken nicht abschweifen, wenn wir uns selbst, dürfen denselben vollends keine Sprache verleihen, wenn wir nicht Andere stören wollen. Man braucht nur das beste Publikum zu beobachten, um zu merken, wie schwer dies den Menschen wird, abgesehen von der Erfahrung, die Jedermann bei sich selbst machen kann. Leute, die eine halbe Stunde zuzuhören vermögen, ohne einmal zu sprechen, sind gewiß zu den seltensten Ausnahmen zu zählen, und geistig lebendigen Menschen wird das noch viel schwerer, als unbedeutenderen Naturen. Bei der Aufführung eines schönen Tonwerkes plaudern die Leute vorzugsweise, die den geringsten und die, welche den stärksten Antheil daran nehmen, und den letzteren wird es oft noch schwerer, zu schweigen, als den ersteren. Auf dieses Bedürfniß, die

Menschen wieder zu sich selbst kommen zu lassen, ist auch überall Rücksicht genommen.

Der Prediger macht eine Pause, eine Sinfonie ist in mehreren Sätzen geschrieben, und ein größeres Bühnenstück würde in mehrere Acte abgetheilt werden müssen, wenn auch die Handlung und alles, was damit zusammenhängt, es nicht aus anderen Gründen verlangte. Die Anwendung dieser den Hörern gegebenen Pausen wird nun freilich eine sehr verschiedene werden — die Einen wollen sich durch Stehen vom Sitzen ausruhen, die Anderen fühlen sich zu irgend einem „Stoffwechsel“ hingezogen. Während ganz junge Mädchen sich das Liebesverhältniß im Lustspiel klar machen, suchen ihre Mütter Aufklärung über eines, welches in der gegenüberliegenden Loge seinen Sitz zu haben scheint. Diese discutiren den Zuschnitt einer Scene, jene den einer Mantille, — man ist nicht minder erfreut, sich gegenseitig zu sehen, als vorher den Schauspieler, sich zu hören, als so eben den Sänger. Die Hauptsache ist, man fühlt sich frei und will diese Freiheit genießen.

Ganz recht, werden Manche sagen, aber zu dieser Freiheit und diesem Genusse bildet die Musik eine sehr angenehme Zugabe. Giebt es doch Promenade-Concerte, wird ja über den Wirthstafeln ein Orchester

aufgestellt, und dabei schmeckt der Champagner nicht schlechter, und der kleine Spaziergang thut doppelt gut. Ja, es ist nur zu wahr, die Musik wird fortwährend schmählich mißbraucht. Mag sie das mit dem Höchsten und Schönsten, mit der Religion und der Liebe gemein haben, es bleibt nicht weniger traurig. Aber wenn sie sich auch hier und dort zum feilsten Sinnenkitzel, zur flachsten Unterhaltung hergeben muß, so bewahre man ihr wenigstens im eigenen Tempel ihre Würde — man trete sie nicht mit Füßen, wo man sie auf Händen tragen sollte. Und wenn nur allzu oft in der Oper selbst so schwer an ihr gesündigt wird, so behandle mindestens die Poesie ihre Schwester mit einiger Rücksicht und füge nicht zur traurigen Selbsterniedrigung den unnützen Sclavendienst hinzu.

Unnützer Sclavendienst, höre ich ausrufen, und Beethoven's Musik zu Egmont! Ich habe eigentlich schon hierauf geantwortet.

Gewiß, diese Musik gehört zum Schönsten, was der Meister geschrieben, und wenn man sich recht ärgern will, muß man sie im Theater hören. Bleibt dieser reinsten Tonpoesie wegen jemand im Saale, der Lust hat, ein Glas Punsch zu trinken oder ein Gefrorenes zu essen? Oder wird irgend eine Medisance deßhalb weniger ausgesprochen? Oder wird nur von

Seiten der Regie eine andere Rücksicht darauf genommen, als die, den Zettel neben dem Namen Goethe's auch mit dem Beethoven's zu schmücken? Ich sage: Nein! Einige Dutzend im Saal zerstreute Enthusiasten wollen Ruhe herbeizischen und vergrößern nur den Scandal — und ein junger Componist, der auf den vacanten Platz der großen Trommel ins Orchester geschmuggelt worden ist, liest die Partitur nach und ruft wehmüthig aus: „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!"

Haben aber Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und die Meyerbeer's zum Struensee seines Bruders nicht volle Häuser gemacht? Es war eine Umkehrung der Sache — man ging ins Theater und hörte schöne Sinfonien-Sätze mit Zwischen-Acten von Shakespeare und Michael Beer. Der arme Mendelssohn hatte sich freilich die Aufführung des Sommernachtstraums als ein ununterbrochenes Ganzes gedacht — ein Sommernachtstraum! Gleich bei der ersten Aufführung des Werkes in Sanssouci machte man, trotz aller seiner Vorkehrungen, eine lange Pause — die verbindende Musik schwieg, der Hof nahm Erfrischungen zu sich, und der übrige Theil des Gesellschafts-Publikums erfreute sich an diesem Anblick. Chassez le naturel, il revient au galop!

Ich weiß nur Einen Fall, in welchem es ohne Schwierigkeiten möglich sein würde, die Zwischenacte durch Musik genügend auszufüllen — im Théâtre français nämlich, in Paris bei den Darstellungen Racine'scher und Corneille'scher Tragödien mit der Rachel. Bei diesen Stücken, die verhältnißmäßig kurz sind, findet kein Decorations- und kein Costume-Wechsel Statt; nur drei bis vier Minuten dauert es von einem Act zum anderen, und während dieser Zeit bleibt die Bühne offen. Man kann daher nicht hinausgehen, und der Anblick der Scene hält auch das ganze Publikum in einer gewissen Spannung. Aber es wird nicht musicirt, weil — das Orchester stets geräumt wird, um es zu Sperrsitzen zu verwenden.

Diese durch den Andrang des Publikums gewissermaßen gewaltsame Entfernung der Musiker und der Musik kommt auch in Deutschland bei den Gastvorstellungen bedeutender Bühnenkünstler vor. Emil Devrient hat hier und an vielen anderen Orten meistentheils ohne Walzer und Trauermärsche gespielt; Niemandem fällt es in einem solchen Falle ein, Verlangen nach Tönen kund zu geben. Und die Stimmung im Hause litt wahrlich nicht darunter. Man bringe nur das Publikum in die rechte Stimmung, und es

wird sie nach der geräuschvollsten Pause schnell wieder finden. Aber es kann gewiß nicht zur Veredelung des Geschmackes im Theater beitragen, wenn man die Menge daran gewöhnt, Musik zu hören, ohne zuzuhören, und auf diese Weise durch die Zwischenacte eine Annäherung der Bühne an die Kaffeegärten zu Stande bringt.

Die Musik in den Zwischenacten befördert nicht allein die schlechten Gewohnheiten des Publikums, sondern auch die der Schauspieler, die sich im Vertrauen auf die Ausgefülltheit der Zeit den behaglichsten Gewohnheiten hingeben. Es kommt hierbei wie bei vielem, was nichts taugt, nur darauf an, es mit Ernst und Energie zu beseitigen, und bald wird nicht mehr die Rede davon sein. Die arme Musik! sie dient als Begleitung zum Marschiren und Tanzen, zum Beten und Schwärmen, zum Essen und Trinken, muß sie auch dem allgemeinsten Geplauder zur Unterlage dienen? Eine englische Lady bat freilich einen berühmten Clavier-Virtuosen, der so eben ein brillantes Stück unter dem brillantesten Lärm der fashionablen Gesellschaft heruntergespielt, er möchte doch noch etwas zum Besten geben — es schwatze sich dabei so köstlich! Freilich übertönt die Musik manches, was nur Einer oder nur Eine hören soll, und was man doch

des Anstandes halber nicht gar zu leise sagen darf — aber sollte sich da kein anderer Rath finden? Lassen wir den Engländern jene Anschauungsweise — und wenn sie die Kunst besser bezahlen als wir, so laßt uns sie wenigstens besser ehren. Darum hinweg mit der Zwischenacts-Musik im wohlverstandenen Interesse der Tonkunst und der Tonkünstler und des Publikums ebenfalls, denn die kleine Ruhe, die es auf diese Weise jenen gönnt, werden sie ihm reichlich vergelten.

Etwas Anderes wäre es um eine Ouverture, welche zu Anfang eines bedeutenden Theater-Abends, vor einem dramatischen Meisterwerk zur Aufführung käme — dann aber vom vollen Orchester so vortrefflich wie möglich zu Gehör gebracht werden müßte. Logenthüren werden nichtsdestoweniger dabei auf- und zugeklappt werden — Begrüßungen der mannichfachsten Art werden dabei Statt finden — und man wird im Allgemeinen mehr suchen, sich körperlich als geistig in die gehörige Verfassung zu bringen. Aber um Schiller oder Shakespeare eine würdige Huldigung zu bringen, kann die Musik sich schon etwas gefallen lassen — auch darf sie sicher sein, trotz alledem auf die noch künstlerisch unversehrten Nerven des Publikums einen gewissen Eindruck auszuüben. Ein Gleiches erzeige

aber das Publikum der Muse der Tonkunst — es huldige ihr durch Aufgeben einer schlechten Gewohnheit, wenn es auch zu Anfang etwas darunter leidet, bedenke dabei, welch schwere Arbeit Polyhymnia und ihre Jünger das ganze Jahr über unverdrossen in seinem Dienste verrichten, und mache das Wort des Dichters zu Schanden, welches also heißt:

„Wer dem Publikum dient, ist ein armes Thier;
Er quält sich ab, Niemand bedankt sich dafür."

Köln, 20. August 1855.

Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege.

Methode der Musik von A. B. Marx.

Der Verfasser des unbändigen Bandes, welcher kürzlich unter obigem Titel erschienen, gehört zu den geistreichsten Tonkünstlern unseres Jahrhunderts. Seine Compositions-Lehre war das erste Werk dieser Gattung, in welchem das, was die früheren Theoretiker in trockener, wenn auch verständiger, Weise aufgestellt, zu lebensvoller Darstellung gelangte, in welchem der nüchterne, oft pedantische Ton, der in jenen herrscht, vertauscht wurde mit einer reichen poetischen Sprache, mit einem, ich möchte sagen: musikalischen Styl. Gewisse Theile der Compositions-Lehre, welche von seinen Vorgängern nur obenhin berührt worden waren, hat Marx eben so logisch als eindringlich behandelt, und in dem Gang seiner Lehre hat er einen neuen Weg

eingeschlagen. Sein Lehrbuch erregte in der ganzen deutschen Tonkünstlerwelt ein ungemeines Interesse, es ist gegenwärtig mehr als irgend ein anderes verbreitet und hat den Ruf des Verfassers als Theoretiker fest gegründet. Das obengenannte Buch ist sein neuestes schriftstellerisches Produkt und muß die allgemeine Aufmerksamkeit der musikalischen Welt in hohem Grade auf sich ziehen. Ich erlaube mir um so eher, Inhalt und Form desselben hier zu besprechen, als der verehrte Verfasser die „Unverträglichkeit von Schriftstellerschaft und Kunst aus Trägheit und Feigheit" herleitet und mit diesem Ausspruche denjenigen Musikern, welche halbwegs mit der Feder umzugehen wissen, so zu sagen die Pistole auf die Brust setzt.

Der Titel des Buches zeigt schon, wie Vieles und wie Verschiedenartiges darin geboten werden soll. Und wenn man nicht alles darin findet, was man erwartet, so findet man dafür unendlich vieles, was man nicht erwartet. Als ein echter, philosophisch durchgebildeter Deutscher beginnt der Verfasser nicht etwa bei der Musik des siebenzehnten oder des achtzehnten Jahrhunderts, um auf die des neunzehnten zu kommen — begnügt er sich nicht etwa mit einer Uebersicht der ganzen Geschichte der Musik — nein, er beginnt bei dem M e n s c h e n und s e i n e m V e r m ö g e n — er zeigt

uns dessen Natur, den Ursprung der Kunst im Allgemeinen, „der Allkunst“, und den der Tonkunst im Besonderen. Die Haupt-Erscheinungen im Gebiete der letzteren in Vergangenheit und Gegenwart werden besprochen, so wie diejenigen, welche als Kunstwerke der Zukunft gelten wollen. Begriffe und Aufgabe der Musikbildung und der Kunstlehre, allgemeine und Musik-Anlagen und ihre Entwicklung werden analysirt, die verschiedenen Bildungsziele aus einander gelegt und unter der Rubrik „Der Lehrer und sein Werk“ die bisher gewonnenen Resultate zum Schlusse noch in gewisser Art zusammengereiht. Man sieht, welch ein ungeheures Feld der Verfasser zu bebauen unternommen. Ist es ihm gelungen?

Ja und nein! Da ich schon von einem anzubauenden Felde gesprochen, so wird man mir vergönnen, in horti- und agriculturhaften Bildern fortzufahren. Schöne, schattengebende Eichen- und Buchenhaine finden wir neben köstlich duftenden Blumenbeeten — Hopfen, Hafer, Raps stehen daneben schön aufgeschossen — mitten darin erhebt sich eine Ceder, eine Cypresse — manche Strecken liegen brach — mitten in allerlei Kohl steht eine Lilie — zwischen schönen Blumen hat sich ein Schierling durchgearbeitet. Es soll hiermit nicht angedeutet werden, daß ein Durcheinander dem

Werke vorzuwerfen sei (wie wäre das bei einem Manne wie Marx möglich?); nur im Detail kommt Exotisches vor, wo es meiner Meinung nach nicht hingehört — aber in dem, was der Verfasser alles neben einander in diesem einen Bande aufgehäuft, hat er, glaube ich, die Grenze überschritten, die einem einheitlichen Buche gesteckt ist. Ich werde dies zu begründen suchen.

Eigentlich enthält das Buch zwei Bücher — ein Lehrbuch des Musik-Unterrichtes und eine philosophisch-kritische Abhandlung über das Wesen der Tonkunst und ihre hauptsächlichsten Erscheinungen. Gewiß ist es für den Musiklehrer (und an ihn wendet sich zuvörderst der Verfasser) von dem größten Interesse, die Ansichten desselben über Leben, Gegenwart und Zukunft der Musik kennen zu lernen — aber so tief eingreifend in die Lehre auch diese Gedanken und Anschauungen sind, sie können nicht wohl die Einleitung in dieselbe bilden. Sie gehören zu den vielen Dingen, auf welche der gebildete Lehrer sein Denken und Forschen wenden muß, aber nicht an die Spitze der Methodik einer Methode. Indeß würde auf dieses Ortsverhältniß vielleicht kein großer Werth zu legen sein, wenn es nicht ohne Zweifel den Autor veranlaßt hätte, sich in seinen Mittheilungen nach dieser Seite hin zu beschränken. Er sah sich genöthigt, von seinen allgemeinen

Ideen allzu schnell überzugehen auf die damit in Zusammenhang zu bringenden Erscheinungen — und wiederum diese theilweise schneller abzufertigen, als es dem Leser lieb ist. Fast scheint es, als habe die Polemik, die seit einigen Jahren in der Musikwelt eine so überwiegende Stelle einnimmt, den Verfasser dahin getrieben, auch einmal seine gewichtige Stimme abzugeben, und als habe Zeit und Raum ihm gemangelt, das in so erschöpfender Weise zu thun, als man es wünschen und hoffen durfte.

Kann man nun über die Angemessenheit der Stelle, die dieser interessanten Abhandlung in dem Buche gegeben, verschiedener Meinung sein, so ist wohl außer allem Zweifel, daß sie dem darauf folgenden pädagogischen Theile in gewisser Hinsicht schadet. So viel Vortreffliches er enthält, er erscheint kalt nach dem Vorhergehenden. Man wird einwenden: ein Lehrbuch sei kein Roman, kein Theaterstück — der Verfasser wende sich hier wie dort an ernste, denkende Leser, an Künstler, Kunstverständige, denen es um Fortschritt und Aufklärung, nicht um noch so geistreiche Unterhaltung zu thun sei. Das ist alles wahr und gut — aber die menschliche Natur ist nun einmal, wie sie ist. Das, was uns als ein Ganzes, wenn auch nur der äußeren Form nach, geboten wird, das wollen wir auch als ein

Ganzes in uns aufnehmen können. Wenn wir zu Schlegel'schen Literatur-Vorträgen greifen, ist es uns nicht darum zu thun, zu erfahren, wie unsere Kinder am leichtesten lesen lernen werden. Der bloße Anblick eines bestimmten Buches versetzt uns in eine gewisse geistige Stimmung, die wir mit Mißbehagen zerschnitten sehen, und so begeben wir uns auch mit einem gewissen Mißbehagen aus der ersten Hälfte des Marx-schen Werkes in die zweite.

Dieses Gefühl würde jedoch bald überwunden sein, wenn diese letztere Abtheilung nicht noch obendrein an dem entgegengesetzten Fehler der ersteren litte. Während wir dort größere Entwicklung wünschten, ist sie hier in zu reichem Maße vorhanden. Ich möchte sagen, diese Lehre der Musiklehre sei mehr gesprochen als geschrieben — sie zeugt freilich von der ganz ungemeinen Beredtsamkeit des Verfassers. Wenn man aber auch in der mündlichen Lehre Gutes und Wahres nicht oft genug wiederholen kann, so ist das doch ein Anderes in der schriftlichen, gedruckten, in derjenigen, die man „Schwarz auf Weiß besitzt und getrost nach Hause trägt". Hier gilt es, scheint mir, möglichst kurz und präcis zu sein, sich, wenn man so sagen darf, in Fracturschrift auszudrücken, der Abfassung der zehn Gebote nachzustreben, nicht allein in Bezug auf die

Wahrhaftigkeit ihres Inhaltes, sondern auch auf die Vortrefflichkeit ihrer Redaction.

Aber nicht allein in Bezug auf die Aufstellung seiner Grundsätze hat sich der Verfasser einer, wenn auch noch so beredten Weitschweifigkeit hingegeben — er ist auch in den Beispielen auf ihre Anwendung viel zu weit gegangen. Von seiner bedeutsamen Theorie musikalischer Pädagogik ist er heruntergestiegen zu praktischen Anweisungen, welche, so vortrefflich sie sein mögen, doch viel zu individueller Natur sind, um neben Principien Platz zu finden, welche den Anspruch machen müssen, ganz allgemein gültig zu sein. Die geistige Basis, auf welcher die Lehre ruhen soll, die Aufgabe des Lehrers, der Kunst, dem Schüler sich selbst gegenüber, die verschiedenen Richtungen, die zu berücksichtigen, die verschiedenartigen Anlagen, die zu befördern oder auch zu befehden sind, das und so vieles Andere durfte man erwarten, hier erörtert zu finden, man findet es. Aber wie Notenschrift am besten gelehrt, wie Treffübungen gemacht werden sollen, wie man das Handgelenk und die Finger frei bekommt, und was dergleichen mehr, das durfte höchstens in den flüchtigsten Andeutungen erscheinen — denn es sind keine Principien-Fragen, es sind praktische Kunstgriffe, die durchaus abhängig bleiben von der besonderen Natur des

Schülers, von der Geschicklichkeit und Erfahrung des Lehrers. Oder aber sie gehören den speciellen sogenannten „Schulen" an. Man mag nun dergleichen Werke hoch oder gering anschlagen — mit unterlaufen lassen kann man sie nicht.

In den ersten Capiteln, überschrieben: „Dieses Buch und sein Lebenskreis", welche als eine Art von Vorrede gelten können, spricht sich der Verfasser dahin aus, daß er nur in einem beschränkten Sinne sein Buch als sein ausschließliches Werk ansehen könne und sich sehr wohl bewußt sei, was er seiner Zeit und ihren Stimmungen, seinen Fachgenossen und ihrem Wirken dabei verdanke. „Was wir alle, die Anderen und ich, im Laufe der Zeit und im Andrang des Kunstlebens erkannt und erfunden, sollte hier zusammenströmen wie Quellen und Bäche von den Höhen umher in einen ruhigen See." Von diesem elementarischen Ursprung, wie ihn der Autor darstellt, hat nun sein Buch zu viel an sich. Wir haben den See vor uns, aber es ist kein still umfriedeter. Von allen Seiten strömt und flutet es hernieder, und die verschiedenen Strömungen durchfluten, durchkreuzen, überstürzen sich. Aber am buntesten sprudelt es hervor aus den reichen Quellen im Innern des Verfassers, aus den romantischen Tropfsteingrotten seines Wissens und Denkens. Wenn

ich ihm eben vorgeworfen, daß er Manches zu weit ausführt, zu breit darlegt, so muß ich hier nachholen, daß er unendlich oft auch gewichtige, inhaltschwere Urtheile in Gestalt eines einzigen Beiwortes hinwirft, weit abliegende wissenschaftliche Citate verschwendet, in einer Parenthese Stoff zu den gewaltigsten Discussionen niederlegt. Etymologische Begründungen aus dem Sanskrit giebt er so beiläufig, daß man ihnen anmerkt, wie geläufig sie ihm geworden; daß die Dialoge Plato's nicht so sind, wie sie sein sollten, wird einmal so obenhin angedeutet, in kühner Wort-Construction Spohr wie zufällig als ein „Nichtswenigerals — Romantiker" bezeichnet. Die Ueberfülle dessen, was er zu sagen hat, drängt den Verfasser zu dergleichen Vergeudungen, so wie ihn anderntheils seine tiefen Ueberzeugungen zu jenen vermeintlich eindringlicheren Wiederholungen hinführen.

Man sieht nach allem Gesagten, worin wir (ich und, wie ich glauben darf, viele Andere mit mir) die wesentlichste Schwäche des vorliegenden Werkes erkennen. Sie liegt in seiner Form, die nicht fest genug gegossen, in seiner Ausarbeitung, die nicht hinreichend abgeklärt. Zehn Jahre zwar, sagt uns der Verfasser, habe er „seine Zeitigung abgewartet", also noch ein Jahr mehr, als der überstrenge Horaz zur Zeitigung eines poetischen

Kunstwerkes für nöthig erachtete. Dieser lange Zeitraum hat jedenfalls dazu beigetragen, den Reichthum der in dem Werke enthaltenen Schätze zu vergrößern, aber er ist nicht hinreichend dazu benutzt worden, dieselben zu condensiren. Gold- und Silberbarren hat der glückliche Autor massenhaft aufgehäuft, aber er hätte uns wenigstens einen Theil davon in fein geprägter Münze geben sollen. Und eine erkleckliche Summe hätten wir ihm auch in Papiergeld abgenommen — ohne Furcht und Scheu — denn sein Credit steht so fest wie der eines Rothschild.

Wäre er es nicht, dieses Buch würde hinreichen ihn zu begründen, und ich freue mich, jetzt an der wohlthuendsten Stelle meiner Aufgabe angelangt zu sein. Die Resultate ernstester Studien, reichster Erfahrung, unablässigen Forschens werden uns dargereicht in schwunghafter, zuweilen etwas schwülstiger, aber oft auch begeisterter Sprache. Der Blick des Verfassers ist stets nach dem Besten, nach dem Edelsten gekehrt — in jugendlichem Feuer erglüht er für unsere schöne Kunst, die er wo möglich über ihre höchste Höhe emporgehoben sehen möchte. Er hat tiefe Ueberzeugung, poetische Anschauung, unermüdlichen Trieb nach dem Besseren, aufrichtige Liebe zur Sache. Er hält stets den idealen Standpunkt fest, den einzigen, nach welchem

hinsteuernd im Leben und in der Kunst ein Fortschritt zu erringen ist. Und so fördert er uns auf mannigfachste Weise — belehrend und erwärmend — sei es, daß er uns zu freudiger Uebereinstimmung, sei es, daß er uns zu thatfrischer Opposition drängt. Kein deutscher Musiker versäume, sich mit dem, wenn auch etwas furchterregenden, Buche vertraut zu machen. Ein erstes Durchlesen wird ihm hier und da etwas sauer werden — aber hat er es einmal, mit dem Inhalt im Allgemeinen bekannt, auf seinem Tische liegen, so wird er es nicht aufschlagen können, ohne Stoff zu finden für Geist und Gemüth, ohne Anlaß zum Denken und Prüfen, ohne erhöhte Lust, sich nach einer oder der anderen Seite neue Kenntnisse, neue Anschauungen zu erwerben. Es ist ein Lehrbuch, anregend wie wenige.

Warum war es dem Verfasser, bei der hohen künstlerischen Sittlichkeit, die aus dem Buche spricht, nicht möglich, gewisse Schwachheiten ganz daraus zu entfernen, die uns gerade hier doppelt unangenehm berühren müssen? Warum konnte er es nicht unterlassen, so oft — seiner Werke, — seiner Sammlungen Erwähnung zu thun? Warum kommt der Name seines Oratoriums, jenes Mose, so oft über seine Lippen, welches bis jetzt die allgemeine Anerkennung nicht

gefunden, die es verdienen mag? Dieses Besprechen eigener Arbeiten, welches heutigen Tages sehr um sich zu greifen scheint, hat schon das Mißliche, daß man sich nicht mit der vollen Hingebung loben kann, mit welcher man es thun möchte, und daher immer bis zu einem gewissen Grade unaufrichtig zu sein gezwungen wird.

Nicht genug hervorzuheben ist die Kraft und Würde, mit welcher der Verfasser seine Anforderungen an die Lehrer der Tonkunst stellt. Möchte doch recht Vieles von dem, was er über den Ernst der Lehre sagt, Wurzel schlagen! Denn hier noch mehr als in der seichten Aeußerlichkeit so mancher Virtuosen und Componisten ist der Grund zu suchen von der vielfachen Verflachung unseres musikalischen Treibens. Einestheils wird der Unterricht in der Musik von Hunderten als ein letztes Existenzmittel ergriffen, welchen es an allem dazu nöthigen Wissen und Können mangelt — da sie es aber mit Leuten zu thun haben, die wo möglich noch weniger davon verstehen, so gelingt es ihnen, ihr unredliches Gewerbe fortzutreiben ohne Einspruch, ohne Hindernisse*). Anderntheils mangelt es auch so manchen

*) Der Herr Regierungs-Präsident in hiesiger Stadt hat in dieser Beziehung eine vortreffliche, nachahmungswerthe Maßregel ergriffen, indem er verordnet, daß Niemand sich als Musik-

besseren Lehrern an Ernst und Festigkeit, gegenüber den frivolen Ansprüchen derjenigen, denen es in der Musik nur um eine zeittödtende, möglichst leichte Unterhaltung zu thun ist — sie sind feige und beherzigen es nicht, daß auch in der Kunst das alte Wort „Ehrlich währt am längsten" seine ewige Wahrheit bekundet. Mit feurigster Zunge hält ihnen Marx die Hoheit und die Pflicht ihres Berufes vor, und wenn es mit dergleichen Forderungen auch zu gehen pflegt, wie mit dem vornehmsten christlichen Gebote der Nächstenliebe, so ist doch die Hoffnung nicht aufzugeben warmer Anregung hier, stärkerer Bekräftigung dort, des Fortschrittes überall.

Der Titel des Buches „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts" wird viele zum Lesen desselben heranziehen, denen „ihre Pflege" weit abliegt. Bleibt diesen sogenannten Laien ein Theil des Werkes hiedurch ungenießbar, so werden sie doch in dem, was ihnen zugänglich, überaus viel Geistreiches, Wissenswerthes finden und reiche Anschauungen daraus entnehmen können. Trotzdem muß ich darauf zurückkommen, daß gar manche der hier aufgestellten Ansichten eine viel größere Entwickelung verlangt hätten, so wie auch eine

lehrer niederlassen könne, ohne eine Prüfung vor dem Lehrer-Collegium der Rheinischen Musikschule zu bestehen.

größere Vollständigkeit der Würdigung der bedeutendsten musikalischen Erscheinungen der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts" hier an der Stelle gewesen wäre. Wenn z. B. der Verfasser sagt: „Das Mittelalter mit seinen Lattre, Palestrina, Allegri bis hinein über Alessandro Scarlatti in die altitalische Oper hat im Ganzen nur formell gestalten können", und nach wenigen Zeilen auf Händel und Bach zu sprechen kommt, so fertigt er eine Zeit, die nichts weniger als Mittelalter (Ende des sechszehnten bis Anfang des achtzehnten Jahrhunderts), doch gar zu kurz ab und begeht eine Ungerechtigkeit an den bedeutenden Männern, welche ihren größeren Nachfolgern den Weg gebahnt haben. Gerade daß diese Entwickelungszeiten verhältnißmäßig so wenig gekannt sind, müßte ein Grund gewesen sein, sie näher zu beleuchten, wenn auch keine Geschichte der Musik gegeben werden sollte. Eben so vermißt man ungern die Ansichten des Verfassers über manche einflußreiche Notabilitäten der jüngsten Zeit und der Gegenwart. Chopin, Schubert und Schumann werden kaum oder doch nur ganz zufällig genannt. In einem Buche aber, wo gerade des Pianoforte-Spiels so viel Erwähnung gethan wird, wo Liszt die ihm gebührende Stelle so oft angewiesen bekommt, mußte auch dem erfindungsreichen genialen

Polen sein Recht werden — in der Musik des neunzehnten Jahrhunderts durfte das, was ein Schubert für die deutsche Vokal-Musik gethan, durfte der Einfluß, den ein Schumann auf einen so großen Kreis strebsamer Componisten gewonnen, nicht unerwähnt bleiben.

Die unbegrenzte Liebe und Verehrung, mit welcher der Verfasser an einigen unserer Heroen hängt, ist ein schöner Zug an ihm, wenn sie ihn auch hier und da zu einer kleinen Exageration, zu einem Sagen oder Verschweigen führt, die vielleicht jenseits der strengsten Gerechtigkeit liegen. So heißt es von Seb. Bach: „Niemand aber hat es vor- und nachher in tiefer und getreuester Auffassung des Charakteristischen ihm gleich gethan. In den Recitativen seiner Matthäischen Passion ist schlechthin kein Ton anders als in reiner und voller Wahrhaftigkeit nach der schärfsten, charaktervollsten Bedeutung des Tonverhältnisses gesetzt", und von Händel: „Erst er giebt festere Charakterbilder — und doch schwankt er oft genug zurück in das Unbestimmtere, in den bloß musikalisch-krystallischen Formalismus u. s. w." Letzteres ist gewiß wahr, aber auch Bach hat eine große Anzahl Arien geschrieben, welchen charakteristischer Ausdruck in sehr geringem Maße innewohnt, und in der Form der allermeisten hat er

sich von dem äußeren (italienischen) Zuschnitt seiner Zeit nicht loszumachen gewußt. Daß aber die Recitative der Matthäischen Passion in ihrem erzählenden Theile so enorm über den Recitativen viel geringerer Werke ständen, ist gewiß nicht im Einzelnen nachweisbar.

Einem einzigen Tonkünstler gegenüber, und zwar einem uns sehr theuren, will es mich fast bedünken, als ob Marx die Unbefangenheit im Urtheile verlöre, die ihn sonst auszeichnet — es ist Felix Mendelssohn. Vielleicht ist während der Zeit, in welcher des großen Künstlers wunderbare Gaben so vielfachen Einfluß ausübten, die Größe seines Genies überschätzt worden, aber zweierlei steht fest: erstens, daß nicht leicht ein Künstler den ihm verliehenen Stoff besser verwandte, als Mendelssohn, und zweitens, daß er der Würde der Kunst nie zu nahe trat. Nicht allein durch seine trefflichen Compositionen hat er auf's bedeutsamste gewirkt, er hat auch mehr als irgend ein neuerer Künstler zum Verständniß der großen Meister beigetragen, wie z. B. auch jene großartige Bach'sche Passionsmusik aus hundertjähriger Ruhe durch ihn wieder, vielleicht zum ersten Male eine Vielen zugängliche Belebung erhielt. Er mag sich in Manchem geirrt haben, aber er war ein echter und ein wahrer Künstler. Wenn die fein

ausgeprägten Formen, in die er seine Ideen zu kleiden wußte, von Anderen benutzt worden sind, um sie mit leerem Zeug zu füllen, so ist das nicht seine Schuld — auch Mozart'sche Factur wurde auf nichtssagende Weise nachgemacht, und Beethovens Humor wurde Veranlassung zu viel musikalischer Narrheit. Trotzdem nun Marx an mehr als an Einer Stelle den Werken und den Talenten Mendelssohn's Gerechtigkeit widerfahren läßt, so beurtheilt er ihn doch bei anderen Gelegenheiten in einer Weise, die geeignet ist, auf die Lauterkeit von Mendelssohn's künstlerischem Charakter einen Schatten zu werfen. Mendelssohn gab, was ihm (um mich eines Lieblingsausdruckes des Verfassers zu bedienen) „gegeben war" — er scheute keine Mühe und Arbeit, um es in möglichst vollendeter Form zu geben, um es bis in die kleinsten Einzelheiten zum Ausdruck zu bringen. Will man in seiner Religiosität mehr Sehnsucht als Glauben, in seiner Liebe mehr zarte Empfindung als Leidenschaft herausfinden — immerhin! so war er gebaut — er hat sich das nicht zugelegt — es war wahr in ihm, sonst hätte es auch nicht in so vielen Herzen einen Wiederklang finden können, und eine Empfindung, die wahr ist, kann man keine „courmacherische" nennen. Er hat für seine kürzeren lyrischen Stücke den treffenden Namen (warum

„Salonnamen"?) „Lieder ohne Worte" gefunden, welcher jedenfalls bezeichnender und geschmackvoller war, als die früheren „Eklogen, Divertissements und Bagatellen". Was ist daran zu tadeln? Daß er schlecht nachgeäfft worden, war, ich wiederhole es, nicht seine Schuld. Bei noch mancher anderen Stelle könnte ich mit Marx hadern über die Härte, die seinen Urtheilen über den einst von ihm so geliebten Dahingegangenen beiwohnt, ich will aber nur noch dessen erwähnen, was er bei Gelegenheit der Antigone ausspricht. Jeder wird mit dem Verfasser darin einig sein, daß die Tragödie der Griechen auf unserer modernen Bühne nicht mehr heimisch werden kann, aber der Versuch, der mit der Antigone gemacht worden, bleibt trotzdem ein bedeutsamer und edler, himmelweit entfernt von so vielen anderen, die „zur Ausfüllung leerer Stunden und Herzen auf unseren abgetretenen Brettern" gemacht werden. Daß dieser Versuch gemacht werden konnte, der uns wenigstens eine Ahnung gab von der göttlichen Hoheit der hellenischen Bühne, dazu hat Mendelssohn das Seinige redlich und in bester Ueberzeugung gethan. Er konnte die griechische Musik nicht wieder auferstehen heißen (sie würde uns schwerlich gemundet haben), aber er hat durch die, die er geschrieben, eine Vermittlung zwischen uns und der alten Tragödie zu schaffen gewußt,

sie uns näher gerückt, uns auf den Wellen seiner Töne gleichsam zu ihr hinüber geschifft. Wenn er nun an einigen Stellen der Declamation nicht ganz gerecht werden konnte, wenn es auch wahr sein mag, daß diese Verse und unsere Musik nie eine dauerhafte Ehe zusammen werden eingehen können, ist das ein Grund, den edlen Componisten einer „Herabwürdigung unserer Kunst" zu zeihen, seinen Versuch in Parallele zu setzen mit den Frivolitäten italienischer Componisten? Gebe der Himmel, wir erlebten keine schlimmeren musikalischen Sünden, und unsere großen Künstler und Kritiker wären nie von unlautereren Absichten erfüllt, als Mendelssohn es war, da er die Chöre der Antigone setzte.

Und nun, nachdem ich Alles ausgeschüttet, abgeschüttelt habe, was ich auf dem Herzen hatte, noch ein aufrichtiges Dankeswort dem trefflichen Verfasser für das werthvolle Geschenk, das er uns gemacht. Möge er den Lohn davontragen, der allein ihn für seine Arbeit entschädigen kann, den: die volle Saat, die er gesäet, fröhlich blühen und gedeihen zu sehen.

Darf ich für eine gewiß baldigst zu erscheinende zweite Auflage noch einen bescheidenen Wunsch hinzufügen? Er geht nach einigen Schock kleiner, zierlicher Kommas, mit denen der Verfasser in gewissen Fällen

gar zu ökonomisch umgeht. In einem Buche (ich bediene mich hier der Interpunktions-Abwesenheit des Verfassers) in welchem so viel Stoff zum Denken Lernen Forschen gegeben ist so Manches überlesen abgewogen aufgefaßt sein will ist nichts zu verschmähen was zu leichterem Verständniß schneller Uebersicht dienen kann.

Köln, März 1855.

Ferdinand Hiller.

Zur Mozartfeier.

Die Mozart-Feier ist vorüber gerauscht — Tausende haben sich an den beseligenden Tönen des Meisters erquickt, des Meisters, dessen Schöpfungen so Vielen ein wesentlicher, unveräußerlicher Theil ihrer geistigen Existenz geworden sind. Mozart gehört zu den wenigen seltenen Künstlern, deren Name der Weltgeschichte angehört, sofern diese nicht bloß eine Schlachten-, sondern auch eine Culturgeschichte sein will. Seine Größe, seine Bedeutung steht fest für alle Zeiten, und wir ehren nur uns, indem wir ihn ehren. Man hat bei Gelegenheit der hundertjährigen Wiederkehr von Mozart's Geburtstag eine musikalisch-philanthropische Association ins Leben gerufen und sie mit seinem Namen geschmückt — möge dieselbe blühen und gedeihen! Man hat in Frankfurt daran erinnert, wie manches Gute schon durch die dortige Mozart-Stiftung

geschehen — möge sie so dauernd wirken, wie Mozart's Werke! In Wien hat man versucht, das Grab des theuren Wolfgang Amade wieder aufzufinden — vielleicht ist es gelungen —, im Grunde liegt daran so viel nicht. An Eines hat man bei dieser Gelegenheit nicht gedacht — daran nämlich, daß Mozart's Manuscripte in ihrer möglichsten Vollständigkeit der Zukunft nicht gewahrt sind. Geschieht aber nichts dafür, so wird man in hundert Jahren von der unkünstlerischen Gesinnung unserer Generation eben so sprechen, wie wir es jetzt, vielleicht mit Uebertreibung, von der thun, welche Mozart's Grab mit einem Denkstein zu bezeichnen unterließ.

Es ist bekannt, daß beinahe die sämmtlichen Compositionen Mozart's in der Original-Handschrift sich in den Händen der Herren André in Frankfurt am Main befinden. Seine frühesten und seine spätesten Werke, Gedrucktes und Ungedrucktes — ein unermeßlicher Schatz. Die wahrhaft kunstliebenden Herren André sind nicht allein stolz auf den Besitz dieser musikalischen Heiligthümer, sie haben auch im Interesse der Kunst den besten Gebrauch davon gemacht, einestheils durch Herausgabe vieler früher unbekannten Werke, anderentheils durch die Freundlichkeit, mit welcher sie die Einsicht in dieselben gewähren, wie sie denn auch

Herrn Professor Jahn zu seinem vortrefflichen Werke über Mozart den vollständigsten Gebrauch desselben gestattet haben. Aber es leuchtet ein, daß die Vollständigkeit und Unverletzlichkeit einer solchen Sammlung bei dem Wechsel, dem die bürgerlichen Verhältnisse unterworfen sind, nicht gesichert ist, so lange sie sich in den Händen von Privatpersonen, und seien es auch die ehrenwerthesten, befindet. Es kommt also darauf an, die Manuscripte Mozart's an einen Ort zu bringen, an welchem sie eben so gesichert als zugänglich der Nachwelt aufbewahrt werden können — nur eine Staats-Bibliothek gewährt die Vereinigung dieser Vortheile: in die Räume einer solchen müßten daher diese Reliquien gelangen.

Aber in welche?

Die Preußen werden Berlin, die Sachsen Dresden, die Bayern München dazu vorschlagen — aber es giebt für Mozart's Manuscripte wirklich „nur eine Kaiserstadt, nur ein Wien". Mögen die Wiener noch so viel gesündigt haben an dem großen Manne, der Einfluß, den ihr Leben und Treiben, ihr musikalischer Sinn, die Gegend und die Lokalität auf den Meister ausgeübt, ist nicht abzuläugnen, wenn es auch die Aufgabe dieser Zeilen nicht sein kann, ihn nachzuweisen. Mozart gehört Wien, dem damaligen Wien wenig-

stens, vorzugsweise an, wie Correggio der Stadt Parma — er hat dort gelebt, geliebt, gelitten, geschaffen — und wenn die Hülle seines Geistes nicht mehr dort aufzufinden ist, so möge man wenigstens die Hülle seiner Geistesprodukte, wenn ich so sagen darf, dort finden und in Verehrung und Liebe betrachten dürfen.

Aber nun kommt diejenige Frage, bei welcher die Gemüthlichkeit aufhört. Wer soll die Kosten tragen, welche die Anschaffung jener Schätze mit sich bringt?

Wer anders als der Enkel Joseph's des Zweiten, des herrlichen Kaisers, der Mozart liebte und ihn zu manchen seiner schönsten Schöpfungen anregte, wenn er ihm auch wenig Geld gab! Joseph dachte nicht daran und Mozart eben so wenig — es waren eben zwei Genies; doch den besten Beweis, wie viel dem Tonkünstler die Zuneigung seines Kaisers galt, liefert die Thatsache, daß er glänzende Anerbietungen von außen her abwies, um in seiner Nähe zu bleiben.

Man kann aber nicht verlangen, daß ein junger Monarch, in dessen Händen ein Theil der Geschicke Europa's ruht, an Original-Handschriften denke, und wären es auch die eines Mozart. Die Wichtigkeit der Erhaltung derselben muß ihm nahe gelegt werden, die Aufbewahrung derselben in der kaiserlichen Bibliothek muß ihm als der Wunsch der Tüchtigsten und

Gebildetsten der Nation erscheinen — dann wird er gewiß die paar Gulden, die sie kosten mögen, und wären es auch Tausende, leicht und gern dafür anweisen.

Von Hamburg nach Salzburg, von Berlin nach Wien, von Königsberg nach Köln mögen die Tonkünstler und Musikfreunde sich der Sache annehmen. Wenn in jeder Stadt, in jedem Städtchen, in welchem Mozart's Klänge beglückend gewirkt, Adressen vorbereitet werden, welche jenen Wunsch aussprechen, wenn diese Adressen die Unterschriften aller derjenigen tragen, die Kunst lieben und treiben, so wird ein solch tausendstimmiger Chor die Ohren des mächtigen Monarchen erreichen und gewiß nicht verschlossen finden. Herr Vesque von Püttling (Hoven) in Wien, der zu gleicher Zeit ein hochstehender Beamter und trefflicher Musiker ist, wird jene Adressen ohne Zweifel gern an sich adressiren lassen, um ihnen, wenn sie beisammen sind, den richtigen Weg zu bahnen, und ein guter Erfolg kann und wird nicht ausbleiben.

Möchten musikalische und unmusikalische Blätter dieser Sache ihr Interesse zuwenden, sei es, daß sie mein Projekt für gut oder schlecht halten. Eines steht fest, der gegenwärtige Augenblick muß benutzt werden, wenn nicht diese Angelegenheit, wie so manche, die mit den materiellen Interessen nichts zu schaffen hat, vom

Strom der Zeit weggeschwemmt werden soll. In London zeigt man uns mit Stolz in der königlichen Bibliothek die Manuscripte Händel's, des deutschen Tonkünstlers, den England in so mancher Beziehung zum seinigen gemacht hat. — Beethoven's Handschriften sind in aller Welt zerstreut, von Haydn ist das Wenigste zu finden — Mozart's Manuscripte hat ein guter Stern bis jetzt erhalten — so mögen sie denn dem Volke, welches den großen Mann mit Stolz den seinen nennt, bis in die fernste Zukunft erhalten bleiben.

Köln, 1. Februar 1856.

Die Kammermusik und das Publikum.

Man darf wohl behaupten, daß die vollendetsten Werke, welche in der Tonkunst geschaffen werden, dem Bereiche der sogenannten Kammermusik angehören. Von dem wohltemperirten Clavier des Johann Sebastian Bach bis zu Robert Schumann's Ensemblestücken — welche Schätze liegen vor uns aufgespeichert! Haydn's Streichquartette sind eine ewige Fundgrube reinsten musikalischen Goldes, und unmittelbarer und freier hat sich der Genius Beethoven's nirgends ausgesprochen, als in seinen Clavier-Sonaten. Und Mozart's schöne Gebilde! — und Franz Schubert's überflutende Rhapsodieen! Beiläufig bemerkt — denn die Kunst ist eine Sache der Menschheit — es sind ausschließlich Deutsche, die hier das Größte geleistet haben — und es giebt vielleicht keinen anderen Zweig menschlichen Könnens und Schaffens, in welchem unsere Nation so ganz ohne Nebenbuhlerin da stände, wie in diesem.

Ach, es ist freilich ein bescheidener Zweig, und auf den Congressen, wo über die Schicksale der Völker zu Gericht gesessen wird, verleiht er keinen Zuwachs an Macht und Ansehen. Aber wer möchte ihn missen im Kranze deutscher Kunst?!

Phantasie und Gemüth, concreteste musikalische Erfindungsgabe, Fleiß und Wissen, Kraft der Concentration, Genie in Einem Worte, mußte unsern großen Meistern verliehen sein, um die Werke zu schaffen, welche, weit entfernt um den Beifall der großen Menge zu buhlen, doch noch lange die Befähigten entzücken und zur Bewunderung hinreißen werden, wenn manches hellleuchtende Gestirn gänzlich vom Kunsthimmel verschwunden sein wird. An dem Gedanken, der ohne äußere Zuthat rein und schön hingestellt wird, nagt der Zahn der Zeit vergebens.

Aber es ist eine eigene Sache um den musikalischen Gedanken und um dessen Auffassung, in der Instrumental-Musik überhaupt, und in der in Rede stehenden insbesondere. Eine einfache, sinnlich reizende Melodie wird ihren Eindruck auf jedes halbhorchende Ohr nicht leicht verfehlen — und die relative Wahrheit des Ausdrucks bei einem Gesange, dem Worte unterliegen, macht sich auch leicht geltend. Wo aber nur von der Wahrheit, man möchte sagen: Aufrichtigkeit,

die Rede sein kann, mit welcher der Componist sich selbst giebt oder ausspricht, wo der mächtige, sinnliche Reiz einfachster rhythmischer Verhältnisse, großer Massen, und sogar der der verschiedenen Klangfarben, (wie dies noch in der Orchester-Musik der Fall) aufhört, wo man der reinen Musik gegenüber steht, da gehört zu Genuß und Verständniß eine besondere Art musikalischer Bildung, die nicht so verbreitet ist, als man gewöhnlich annimmt, und als es wünschenswerth wäre, im Interesse des Publikums fast noch mehr, als in dem der Kunst und der Künstler.

Das erste und wesentlichste Hemmniß zur Verbreitung jener Meisterwerke liegt an jenem Grundübel der Musik — an der Nothwendigkeit der Reproduktion des geschaffenen Kunstwerkes durch die Ausführung. Wäre es eben so leicht, Musik lesen zu lernen, als Worte, die Sonaten von Beethoven hätten die Popularität der Gedichte Schiller's. Und, dem Anscheine nach sonderbar genug, diejenigen Werke, welche großer Mittel bedürfen, um ins Leben zu treten, sie leiden darunter weniger, als das bescheidene Streichquartett, als die ernstere Clavier-Composition. Denn im Theater, in der Tonhalle versammeln sich Hunderte, — „die Masse wird durch die Masse bezwungen" — und die Werke der Kunst dienen der Speculation. Aber die

Kammermusik verlangt Sammlung und Hingebung — je bedeutender sie ist, um so weniger ist sie aufdringlich — mit Ernst und Liebe muß man an sie herantreten, wenn man ihr näher kommen will, und schon diese Bedingungen würden allzu zahlreiche Versammlungen von ihrem Genusse ausschließen, wenn sie nicht schon durch ihre geringe Klangstärke (eine ihrer wohlthuendsten Eigenschaften) große Räumlichkeiten vermeiden müßte.

Ist aber nicht, wird man einwenden, die Kammermusik die eigentliche Hausmusik, und findet sie nicht ihr schönstes Asyl im gebildeten Familienkreise? Giebt es ein anmuthigeres Bild, als jenes des Gatten, der, von den Mühen des Tages abgespannt, sich zum lieblichen Töchterchen setzt und einer Sonate von Mozart lauscht, vollends, wenn der älteste Sohn sie begleitet und Mama dabei einen Strumpf zu Ende strickt! Und kommt es nicht oft genug vor, daß vier ernste Männer, statt zu einer Partie Whist, sich zur Ausführung eines Streichquartettes vereinigen, wobei eine falsch gespielte Passage viel weniger Aufregung hervorbringt, als dort eine falsch ausgespielte Karte? Gewiß, das alles ist vortrefflich, und es wäre nur zu wünschen, daß es öfter noch geschähe, als es geschehen mag. Nur muß man zugestehen, daß in den meisten

dieser Fälle die Ausführung jener Meisterwerke nicht eine solche ist, wie sie es verdienen, ja, wie sie es erheischen. Und wenn es auch für die Ausführenden selbst der sicherste Weg ist, zum Verständnisse und Genusse zu gelangen, so möchte der unbefangene Zuhörer sich gar manches Mal eher davon abgeschreckt als angezogen fühlen. So viel sich gegen die Art und Weise, wie Musik gelehrt und gelernt wird, einwenden läßt (hiervon ein anderes Mal), es ist den Liebhabern nicht zuzumuthen, Aufgaben zu lösen, an welchen die Mehrzahl der Musiker scheitern. Man hat sich daran gewöhnt, mit großem Rühmen zu sprechen von dem Grade der Vollkommenheit musikalischer Ausführung in unseren Tagen — man spricht mit Blasirtheit von der Masse der Virtuosen, der Clavier-Virtuosen insbesondere, und geberdet sich, als ob von jedem Dutzend Clavierlehrer wenigstens einer ein Liszt wäre. Die Anzahl tüchtiger und fertiger Orchestergeiger hat sehr zugenommen, das ist wahr, und nie, seit dem Beginn der Weltgeschichte, sind Octaven auf dem Clavier mit solcher Kraft und Schnelligkeit gemacht worden, als in den letzten 25 Jahren. Aber wie viele Städte von Bedeutung ermangeln noch eines Pianisten, eines einzigen, der eine Sonate von Beethoven zu spielen im Stande wäre, einer Ver-

einigung von vier Musikern, die ein Streichquartett erträglich vorzutragen vermöchten! So lange nicht die in den kleinsten Orten lebenden Clavierlehrer ihren Schülern gute Musik gut vorspielen können, so lange ist es mit der Verbreitung musikalischen Executions-Talentes noch sehr schlecht bestellt.

Leider ist indeß das Interesse an der Kammermusik auch in denjenigen Städten noch ein beschränktes, welche das Glück haben, ausgezeichnete Künstler für den Vortrag derselben zu besitzen. Die Leute haben eine Art Scheu davor, und aus Angst, sich zu langweilen, versuchen sie es lieber gar nicht. Nun giebt es aber gar keine Mittel das Schöne zu erkennen, als es kennen zu lernen, keine Art das Verständniß desselben zu erlangen, als dasselbe zu suchen. Man reist nach Italien, um Rafael's und Michel Angelo's zu sehen und versäumt es, in der nächsten Straße Werke zu hören, welche die Erzeugnisse nicht minder großer Genien sind. Freilich wird für Manchen zu Anfang etwas Treu' und Glauben nöthig sein, um das schön zu finden, was doch jetzt schon die Bewunderung so vieler Generationen getheilt — aber was thut das? Was bedeutet selbst ein wenig Langeweile, wenn sie als Endresultat einen auserlesenen Genuß erzeugt? Welche peinvolle Stunden erträgt so Mancher,

um zur zweifelhaften Genugthuung zu gelangen, eine Cigarre rauchen zu können! Wahrlich, auf so harte Proben wird der nicht gestellt, der in die Mysterien des Quartetts und der Sonate eingeweiht zu werden verlangt. Ein wenig Finsterniß zu Anfang, die aber bald dem wohlthuendsten Lichte weicht, das ist Alles. Erkennt er denn zunächst einige offen daliegende Hauptmelodien, so werden ihm bald auch die Fäden klar werden, welche sie an einander binden — er wird ihren inneren Zusammenhang fühlen, auch wenn sie sich contrastirend einander gegenüber stehen. Und nun wird es immer lebendiger um ihn werden. Wie die Person einer Novelle, eines Drama's werden ihm die Hauptmotive erscheinen, er wird ihnen folgen in ihren Erlebnissen, in ihrer Verkettung mit den Schicksalen Anderer, die mehr oder minder bedeutend ihnen in den Weg treten, sich ihnen verbindend oder sie hemmend, ihnen nahe tretend, sie fördernd und sie wieder verlassend. Und neben dieser reizenden Geistesthätigkeit wird sein Gemüth nicht leer ausgehen — die Klänge der Freude und der Klage, des Jubels und der Trauer, der männlichsten Kraft und der weiblichsten Milde, des ausgelassenen Humors und des kindlichen Scherzes werden, ihm selbst fast unbewußt, ein Echo in seiner Seele finden — und nur kurze

Minuten werden durch die Fülle des geistig Erlebten mehr Bedeutung erhalten, als ganze Tage nüchternen, prosaischen Daseins.

Aber jene musikalische Bildung, von welcher ich früher gesprochen, als einer Bedingung zum Verständniß der in Rede stehenden Tonwerke, ist sie denn schon durch vieles Hören zu erlangen? Verlangt sie nicht bestimmte Kenntnisse oder Fertigkeiten? Die Antwort hierauf ist leicht.

Es giebt wohl nicht zwei Menschen in der Welt, die an irgend eine Erscheinung in der Natur oder in der Kunst gleich vorbereitet herantreten. Anders sieht ein Alexander von Humboldt einen Sonnen-Untergang an als ein Landschaftsmaler, anders dieser als ein schwärmendes Mädchen. Wilhelm von Humboldt schrieb einen dicken Band über Hermann und Dorothea, und Tausende haben sich an diesem wunderbaren Gedichte gelabt, die nicht zehn Worte darüber sagen könnten. Ein Felix Mendelssohn wird aus einem Beethoven'schen Quartette unendlich vieles heraus hören, was dem gebildetsten Dilettanten unbekannt bleibt, und letzterer wird in den eigentlich musikalischen Zusammenhang eines solchen Werkes tiefer eindringen können, als der Laie, der bei verhältnißmäßig seltenen Gelegenheiten Musik hört. Aber auch dieser wird vom wahrhaft

Schönen ergriffen werden, wenn er es nur auf die rechte Weise ins Auge faßt oder vielmehr ihm sein Ohr auf die rechte Weise leiht. Hier nur fehlt es gar zu oft an jener Art musikalischer Bildung, welche noth thut und welche doch so leicht zu erlangen wäre, denn sie besteht nur in der richtigen Art, Musik, ernstere, bedeutendere Musik, anzuhören.

Während die Einen nichts verlangen als flüchtigen, leichten Ohrenkitzel, am liebsten als Zugabe zu Geselligkeit und Gespräch, fassen die Anderen vor Allem die Geschicklichkeit, ja, sogar die Persönlichkeit der Ausführenden in die Augen. Andere glauben, sie müßten sich die Musik klar machen durch ihr unterzulegende Bilder oder Gedanken, und schweifen, um Passendes zu finden, in allen Literaturen und Weltgegenden umher. Und noch Andere, die Einiges sich angeeignet haben von theoretischem Wissen, suchen gern die Bestätigung ihrer Kenntnisse aus dem Kunstwerke heraus. Nun ist die Musik eine so vielseitige Kunst, daß alles dies hier und dort seine Anwendung finden kann. Im Garten-Concert mag sie „zarte Sehnsucht und süßes Hoffen" begleiten, beim genialen Virtuosen mag das, was er uns sagt, vergessen werden über das Wie er es vorträgt — man kann mit einer phantasievollen Persönlichkeit auch nicht rechten, wenn die Tonbilder

andere Bilder in ihr hervorrufen, und nicht mit der wohlunterrichteten Jungfrau, wenn sie sich freut, daß der Componist wieder glücklich von der Dominante in der Tonica angelangt ist. Aber die höchste musikalische Bildung des Zuhörers, als solchen, besteht in einer ganz einfachen Sache, in der unbedingten Hingabe an das Kunstwerk, in einem nicht allein äußerlich, auch innerlich ununterbrochensten Horchen auf das, was geboten wird. Ich will gern zugestehen, daß dies, wie jedes Concentrirtsein, keine ganz leichte Aufgabe — aber ihre, wenn auch nur theilweise, Lösung ist unendlich lohnend, denn es ist die, alles Egoismus bare Hingabe an das Schöne, welches uns hier in der geistigsten Gestalt, die es hier auf Erden annehmen kann, entgegentritt.

„Sonate, que me veux-tu?“ war lange Zeit das Stichwort der geistreichen Leute, die der Instrumental-Musik nicht vergeben konnten, daß sie nichts beweist, nichts Concretes darstellt. Aber die Tonkunst hätte gar keine Berechtigung zu existiren, wenn man das, was sie ausspricht, ins klare Wort übersetzen oder in Oel malen könnte. Aus den tiefsten Schachten des Seelenlebens dringt der musikalische Gedanke hervor, den flüchtig dahinschwebenden Tönen giebt er Form und Gestaltung, daß sie sich fast plastisch vor uns auf-

bauen, die sich gleichsam widerstrebenden Tonreihen zwingt er ohne Gewaltsamkeit in ein symmetrisch gegliedertes Ganzes, und das verkürzteste Bild harmonischen Zusammenwirkens läßt er vor uns erstehen. In der größten Bewegung herrscht Ruhe, in der größten Freiheit das Gesetz, in der größten Mannigfaltigkeit die Einheit. Und wenn das überall die Grundbedingungen sind des musikalisch Schönen, so treten sie nirgends stärker hervor, als in der Instrumental-Musik, wo die Tonkunst nur ihren eigenen Anforderungen gegenüber steht, und in dieser nirgends einfacher und mithin edler als in der Kammermusik, weil diese mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet.

Zukunftsmusik.

„„Zukunfts-Musik““, „Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Opern-Dichtungen“ (ins Französische!), ist der Titel einer Broschüre von Richard Wagner, welche kürzlich erschienen. Sie hat, wie der Verfasser es selbst ausspricht, den Zweck, die Pariser Kunst-Kritiker über den Standpunkt des Componisten aufzuklären, „viel Irrthum und Vorurtheil zu zerstreuen“, um bei der bevorstehenden Aufführung des „Tannhäuser“ das Urtheil lediglich auf das Werk selbst und von einer „bedenklich erscheinenden Theorie“ abzulenken. Da die ziemlich kurz gehaltene Schrift das Wesentlichste der Wagner'schen Anschauungen enthält und das größere Publikum dieselben doch wohl schwerlich aus seinen früheren weitläufigeren Büchern hat kennen lernen, so erlauben Sie mir, einestheils Ihre Leser darauf aufmerksam zu machen, anderntheils aber an eine

möglichst gedrängte Analyse derselben einige Bemerkungen anzuknüpfen.

Wagner's „Brief" zerfällt der Hauptsache nach in zwei Theile, wenn diese auch in einer nicht unkünstlerischen Weise ziemlich bunt durch einander geworfen sind. Er enthält nämlich erstens des Verfassers Ansichten | über die Entwicklung der Musik, und sein Urtheil über einige der größten Componisten und der vorzüglichsten nationalen Kunstschulen, und ferner eine Auseinandersetzung seiner eigenen Entwicklung und seines gegenwärtigen Standpunktes. Da ich keine neue Ausgabe der Schrift mit Randbemerkungen zu veranstalten vorhabe, so werde ich mir erlauben, die Meinungen Wagner's über das Historische unserer Kunst so viel als möglich zusammen zu fassen und dann auf seinen individuellen Standpunkt überzugehen, wenn es auch in der Natur der Sache liegt, daß die Ansichten, die einen Künstler bei der Production leiten, aufs innigste verbunden sind mit denen, welche er sich über die Entwicklung seiner Kunst und ihrer hervorragendsten Erscheinungen angeeignet hat.

„Bei den Griechen," sagt Wagner, „kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedichte, die Gesetze des

Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmen, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann."

Ich überlasse es gern gelehrteren Leuten, als ich es bin, sich über die Aussprüche mit Wagner zu verständigen. Wie man uns sagt, wurden die Chöre in der griechischen Tragödie und außerdem die meisten der herrlichen Gesänge des hellenischen Dichters in gewisser Weise gesungen und sogar mit Instrumental-Begleitung gesungen, mag dieser Gesang auch nur ein declamatorischer gewesen sein! — Wenn nun wirklich diese unsterblichen Poesien in Tönen und Worten sich aussprechende Tänze waren, so setzt dies eine Art von Tanz voraus, wunderbarer als alles Große, was uns das Alterthum hinterlassen hat.

Aber kehren wir zu Wagner's Entwicklung zurück.

Diese griechischen Tanzweisen, sagt er ferner, seien von den christlichen Gemeinden beim Gottesdienste benutzt worden, nachdem man sie, wegen des Ernstes der Feier, ihres rhythmischen Schmuckes beraubt und ihnen so den Charakter unseres heutigen Chorals gegeben. Daß man derartige Umwandlungen zur Zeit der Reformation mit damals beliebten Volksliedern vorge-

nommen, steht fest — ob es die ersten Christen mit den heidnischen Festgesängen eben so gehalten, möchte weniger erwiesen sein. Dem sei jedoch, wie ihm wolle, jedenfalls begeht Wagner an den sonst von ihm so verehrten Griechen ein Unrecht, wenn er „den ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, nachdem ihr der Schmuck des Rhythmus genommen war", hervorhebt, denn der Rhythmus einer Melodie ist nicht ein Schmuck derselben, sondern ein sehr bedeutendes Stück ihrer ganzen Persönlichkeit. In gedrängtester Kürze (wogegen durchaus nichts eingewandt werden soll) gelangt Wagner zur Anwendung der Harmonie und der Mehrstimmigkeit in der christlichen Kirchen-Musik und rühmt mit Begeisterung die „hochgeweihten" Meister der italienischen Schule. Die Ansichten über die weitere Entwicklung der italienischen Musik, die er aber nun darlegt, sind so unbegreiflich, daß wir sie wortgetreu mittheilen müssen, um uns nicht bei Kundigen dem Verdachte auszusetzen, wir hätten dieselben mißverstanden.

„Der Verfall dieser Kunst in Italien und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opern-Melodie von Seiten der Italiener kann ich nicht anders, als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch

für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie eben so, wie früher für den Tanz, verwandte. Die auffallenden Incongruenzen des modernen, im Einklang mit der christlichen Melodie entwickelten Verses mit dieser ihm aufgelegten Tanz-Melodie übergehe ich hier besonders nachzuweisen und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß diese Melodie gegen diesen Vers sich fast ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Gesangs-Virtuosen sich dictiren ließ. Was uns jedoch am meisten bestimmt, die Ausbildung dieser Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortschritt zu bezeichnen, ist, daß sie ganz unläugbar die ungemein wichtige Erfindung der christlichen Musik, die Harmonie und die verkörpernde Polyphonie, für sich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürftigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italienische Opern-Melodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile sich mit einem so ärmlichen periodischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit traurigem Erstaunen vor dieser kärglichen, fast kindischen

Kunstform steht, deren enge Grenzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen." Dieser Darlegung gegenüber sagt uns die Geschichte der Tonkunst der letzten Jahrhunderte Folgendes: Zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstand in Florenz aus dem Wunsche, die griechische Tragödie wieder zu erwecken, die Oper. Man fühlte bald, daß der mehrstimmige Gesang, der als Kunstform damals allein gültig war und so ziemlich denselben Styl für die Kirche und die lyrische Poesie (im Madrigal) anwandte, nicht beibehalten werden konnte, als es sich darum handelte, Vorgänge und Personen musikalisch darzustellen und sich aussprechen zu lassen. Daher bildete man den einstimmigen und von Instrumenten begleiteten Gesang aus, sowohl in freiester declamatorischer Form (im Recitativ) als in der festgestellten, melodisch ausgeprägten Form der Arie und der Ensemble-Sätze. Erst hiermit fing die Tonkunst an, an die Aufgabe zu gehen, welche man ihr heutigen Tages fast ausschließlich vindiciren möchte, nämlich die Dolmetscherin der menschlichen Leidenschaft zu sein — aus dem, den beengendsten Gesetzen der Harmonie und des Rhythmus gehorchenden Style der alten Kirchenmusik konnte, so Großes er in seiner Art geleistet, sich nichts ent-

wickeln, was im Entferntesten der neueren Musik ähnlich gesehen hätte. Ist auch aus dem wichtigen Hervortreten des Solosängers die Gesangs-Virtuosität zum verwerflichsten Mißbrauch ihrer Kraft gelangt, hatte sich die italienische ernste Oper auch durch längere Zeit verknöchert, so hat auf der anderen Seite die komische Oper der Italiener (die Opera buffa) den Grund gelegt zur ganzen reichen Entwicklung des modernen musikalischen Drama's. Die größten Componisten, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, haben ihre Ausbildung zum größten Theile der italienischen Schule zu verdanken. Aber nicht allein kein Don Juan wäre entstanden ohne diesen „Rückfall in den Paganismus", auch keine Bach'sche Cantate, keine Beethoven'sche Sinfonie, kein Wagner'scher Tannhäuser. Das, was wir heutigen Tages Melodie nennen, was die Seele der Musik bildet, war ohne die „ursprüngliche rhythmische Eigenschaft" auf keine Weise zu gewinnen, und wenn wir auch dies dem Heidenthum verdanken (was aber nichts weniger als erweislich —), so haben wir ihm noch erkenntlicher zu sein, als wir es schon nach allen von ihm gespendeten Schätzen sein zu müssen glaubten. Vorläufig aber dürfen wir, ohne gänzlich ungerecht zu sein, den Italienern den außerordentlichen und der Hauptsache nach so sehr glücklichen Einfluß,

den sie auf die Ausbildung der Musik gehabt, nicht absprechen. Auch das Oratorium, welches später durch einen Händel (Wagner läßt ihn ungenannt) zu culturgeschichtlicher Bedeutung erhoben wurde, fand bei den Italienern seine Entstehung — ja, auch auf dem Gebiete der Instrumental-Musik haben sie nicht allein mächtige Anregungen gegeben, sondern auch Bedeutendes geleistet.

Indem Wagner mit kühnen Sprüngen auf die drei Säulen der Instrumental-Musik, auf Haydn, Mozart, Beethoven zu sprechen kommt, hebt er mit übertriebener Einseitigkeit wieder den Einfluß der „Tanz-Melodie" auf die wunderbaren Gebilde dieser Musikgattung hervor. Es soll nicht geläugnet werden, daß manche Tanzformen und Rhythmen denselben zu Grunde liegen (ist doch der Tanz, wozu auch der Marsch gehört, diejenige reine Musik, welche mit unseren primitivsten Lebensäußerungen am engsten zusammenhängt), aber nicht allein die von Wagner nebenbei erwähnten künstlichen Formen der Fuge u. dgl., auch die ausgebildeten Formen der Vocal-Musik, die Anwendung des Orchesters im lyrischen Drama, und ausschließlich die freie Erfindung der bedeutenderen ausübenden Instrumentalisten, alles das zusammen bildete die Basis zum Aufbau einer Kunstgattung, welche so

außerordentliche Wirkungen heute hervorzubringen im Stande ist.

Diese Wirkungen würdigt Wagner nach ihrer ganzen geheimnißvollen Stärke und spricht die Meinung aus, daß die „conventionelle Ausbildung der Sprachen", welche dem „rein menschlichen Gefühle" kaum mehr das nöthige Organ zu seinem Ausdruck liefern, vielleicht daran schuld sei, daß dieses Gefühl in der Beethoven'schen Instrumental-Musik sich gleichsam einen neuen Weg zu ungehinderter Ausströmung gebahnt habe. Wir würden die Sprachenfrage (eine gar mißliche heutigen Tages) ganz auf sich beruhen lassen, wenn sie Wagner nicht zu einem Schlusse führte, welcher nicht wohl anders, als mit seinen eigenen Worten, wiedergegeben werden kann.

„Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniß," ruft er aus, „dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen: Entweder gänzliches Uebertreten in das Feld des Abstracten, reine Combination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Sinfonie Beethoven's erschlossen worden ist."

Ueber die Poesie wäre hiermit so ziemlich der Stab gebrochen. Denn was sie (?) als Philosophie leistet, ist keine Poesie mehr (oder es ist keine Philosophie) — und wenn sie sich auf die Verschmelzung mit der Musik beschränkt, geht sie jeder Selbstständigkeit verloren und kann nicht mehr als geistige Kunst rein und frei zu unserem Geiste sprechen. Diese Aeußerung Wagner's geht aber so sehr aus seiner individuellsten Anschauung hervor, daß es nun an der Zeit ist, zu denjenigen Stellen seines „Briefes" überzugehen, welche er dem inneren und, wenn auch in sehr bescheidener Kürze, dem äußeren Gange seiner Entwicklung gewidmet hat.

Ich weiß keinen großen Componisten, der sich nicht im zartesten Alter fast mit der Stärke des Instincts zur Musik hingezogen gefühlt und der nicht in frühester Jugend auf eine oder die andere Weise, singend, spielend, producirend, seine tonkünstlerische Begabung offenbart hätte. Es ist sehr bedeutungsvoll für das Verständniß von Wagner's Individualität, daß es bei ihm durchaus anders gewesen. Obschon er einen gewissen Hang zur Musik gefühlt und durch einzelne Erscheinungen, namentlich durch die Weber's, sehr fascinirt geworden, gelangte er doch erst später, und zwar durch die Poesie, vorzüglich die dramatische, dazu, der

Musik ein eingehenderes Studium zu widmen. Er hatte ein Trauerspiel geschrieben, wollte dazu Zwischenacte u. dgl. componiren und nahm nun Unterricht in der Harmonie und im Contrapunkt. Der Genuß am reinen Musiciren war seiner Jugend vorenthalten geblieben. Nicht hatte er sich, am Claviere etwa, mit kritikloser Unbefangenheit versenkt in die Schätze unserer Instrumental-Compositionen — in keiner Weise war ihm das rein musikalische Denken, wenn es auch im Anfange selten etwas Anderes ist, als das Reproduciren des Gelernten, Gespielten, Gehörten, zur Gewohnheit geworden. Von vorn herein sah er in der Musik die Begleiterin oder, wenn man will, die höhere Dolmetscherin der Poesie, und sobald er genug erlernt, um „technische Selbstständigkeit" erlangt zu haben, begab er sich ans Componiren von ihm verfaßter Operntexte.

So weit gekommen, empfand Wagner der Oper im Allgemeinen und dem Zustande des deutschen Opern-Theaters gegenüber mancherlei Unbehagen. Es ist eine traurige Wahrheit, wir Deutschen haben keine deutsche Oper, wenn wir auch die größten Opern-Componisten hervorgebracht. Ist es der immer noch fortdauernde Geschmack am Ausländischen, ist es die jedes nationalen Gefühles bare Leitung unserer lyrischen

Theater oder unsere geringere Befähigung zur dramatischen Produktion, die Thatsache steht fest. Ein Mozart, ein Beethoven, ein Weber lieferten ein halbes Dutzend deutscher Meisterwerke — aber eine auf der Grundlage echt vaterländischen Denkens und Empfindens aufgebaute, sich lebendig fort entwickelnde Oper, wie sie nicht allein Italien, sondern auch Frankreich in seiner Opéra comique besitzt, fehlt uns gänzlich. Jeder Schriftsteller, der einen Operntext, jeder Tonkünstler, der die Musik dazu verfaßt, fängt, wenn er sich nicht französische oder italienische Formen entlehnt, mit dem ganzen Aufbau des Werkes so zu sagen wieder von vorn an. Daß auf diesem Wege hier und da eine Schöpfung von großer Originalität entsteht, ist ebenso unläugbar, als daß dergleichen vereinzelte Schöpfungen nicht hinreichen, einen bestimmten, ja, irgend einen Geschmack zu bilden, und daß bei dem Durcheinander, welches ihm geboten wird, das größere Publikum jedes Anhaltspunktes und alles Urtheils verlustig gehen muß.

Eine leidenschaftliche Künstlernatur wie die Wagner's mußte doppelt unangenehm von diesen Zuständen afficirt werden. Als Musik-Director an verschiedenen Theatern war er so recht mitten in diese krause Wirthschaft versetzt und genöthigt, sich mit dem Flachsten und Schaalsten bis ins Einzelnste zu beschäftigen. Was

er darüber sagt, wird, so weit es sich um Deutschland handelt, gewiß die allgemeinste Zustimmung finden. Indeß machen so manche widrige Eindrücke ihn doch nicht unempfindlich gegen einzelnes Schöne, manche Werke Spontini's, Weber's und vollends die Leistungen der Schröder-Devrient erfüllen ihn mit Begeisterung und lassen ihn sein Ideal eines dramatisch-musikalischen Kunstwerkes nicht aus den Augen verlieren. Die griechische Tragödie in ihrer religiös-poetischen Herrlichkeit steht ihm dabei vor den Augen, aber nach einem atheniensischen Publikum sucht er heutigen Tages vergeblich. Er legt seine Ansichten über den Zusammenhang der politisch-socialen und künstlerischen Zustände in einem Schriftchen „Die Kunst und die Revolution" nieder. Daß er sich begnügt, inmitten des imperialistischen Paris dem französischen Freunde nichts Näheres hierüber mitzutheilen, kann man ihm füglich nicht verdenken.

An seine Beschäftigung mit dem griechischen Theater knüpft aber dann Wagner auch die Ideen an, welche ihn schließlich zur Anfertigung seiner, dem Titel nach wenigstens bekanntesten Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft", führten. Er erblickt den Verfall des griechischen Theaters hauptsächlich in dem Bestreben der Künste, sich als gesonderte Erscheinungen geltend zu

machen, statt zu der höchsten Wirkung auf dem Theater vereint zu bleiben. Aber hatte denn diese Vereinigung in der Ausdehnung, die ihr Wagner giebt, bei der griechischen Tragödie Statt? Waren die Propyläen ein Schauspielhaus? Arbeitete Phidias für den Sophokles? Ist die Herrlichkeit des griechischen Theaters nicht eben nur eine der Blüthen des wunderbaren Baumes griechischer Cultur? Und ist sie nicht zu Grunde gegangen, weil ein ewiges Gesetz vorschreibt, daß auch das Schönste entsteht, um wieder zu vergehen?

Gleichviel! Jedenfalls hat Wagner unbedingt Recht, wenn er dem Zusammengehen gewisser Künste eine ganz besondere Totalwirkung beimißt; und die Vergangenheit nicht allein, auch die Gegenwart liefert uns fortwährend Beweise, daß von jeher alle Welt dieser Meinung war. Man schmückt weltliche und religiöse Gebäude mit den Werken der Malerei und der Sculptur — man musicirt in der Kirche — die innigste Verbindung der Poesie mit der Tonkunst war seit den ersten Anfängen der Bildung ein Bedürfniß der Menschen. Und die Oper hat — obschon sie sich nach Wagner's Ausspruch zu seinem Ideal verhält „wie ein Affe zu einem Menschen" — die Oper hat durch die Verbindung der dramatischen Poesie mit der

Musik, dem Tanze, der Malerei und der Architektur diese Vereinigung der Künste seit ihrem Entstehen vor Augen gehabt. Worin liegt nun „die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen Operngenre", in welchem Wagner das von den größten Geistern angestrebte Ideal eines dramatischen Kunstwerkes nicht einmal „vorbereitet" findet? Es liegt seiner Meinung nach in der Unbedeutendheit des dem Musiker vom Dichter gebotenen Drama's (Libretto's). Der Dichter, sagt er uns, fand bestimmte, musikalische Formen vor, an welchen er nicht rütteln zu dürfen glaubte — und deren einengende Gewalt ihn von jeder bedeutenden Schöpfung zurückhielt, wie sie überhaupt „wahrhaft große Dichter" gar nicht an die Beschäftigung mit der Oper gehen ließ. „Die ideale Vollendung der Oper sei bedingt durch eine gänzliche Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunstwerke", den Dichter selbst müsse das Bestreben, immer reiner und unmittelbar auf das Gefühl zu wirken, endlich an die Grenze „seines Kunstzweiges" gelangen lassen, „und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde." „Der ideale Stoff sei im Mythos zu finden, und nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich

unbekannte Entwicklung, welche die Musik in unsern Zeiten erlangt hat", ermögliche die Ausführung des Kunstwerkes. In diesem, freilich nur angedeuteten, Gedankengange liegt die Stärke und die Schwäche der Wagner'schen Anschauungen.

Ist es möglich, daß ein Dichter ein dramatisches Kunstwerk schaffe, welches im höchsten Sinne des Wortes musikbedürftig ist, wenn er ganz ungehindert und frei seiner poetischen Eingebung folgt? Es ist das offenbar nicht möglich — er muß, wenn man ihn auch von jeder Rücksicht gegen sogenannte musikalische Formen entbindet, doch sich auf diejenigen Regionen beschränken, welche überhaupt noch musikalisch ausdrückbare Empfindungen in sich enthalten. Kann der Tonsetzer, indem er an die Composition einer Oper geht, mit derselben, nur durch die Natur der musikalischen Gesetze gehemmten Freiheit verfahren, wie bei der Composition einer Sinfonie? Gewiß nicht — er hat den innerlichen und äußerlichen dramatischen Forderungen Genüge zu leisten und muß den rein musikalischen Maßstab bei Seite legen. Man sieht, es ist eine Allianz zweier Gewalten, welche, um zusammen wirken zu können, sich gegenseitig Concessionen zu machen gezwungen sind. Das Maß dieser Concessionen zu bestimmen, ist die eigentliche Streitfrage, welche seit den

Zeiten Gluck's so oft die Geister in Bewegung gesetzt hat. Sie bildet, wenn man sie einer Masse hohler Phrasen und nebensächlicher Details entkleidet, den Kern der so geräuschvollen, so viele Federn in Bewegung setzenden Wagner-Frage. Die eigentliche Beantwortung derselben ist aber nur — durch Kunstwerke, nicht durch ästhetische Wortgefechte möglich. Ein Drama zu erfinden, in welchem die Conflicte sich der Hauptsache nach auf solche beschränken, die aus der Welt der Empfindungen hervorgehen, dessen Handlung „mit bedächtiger Schnelle" sich so bewege, daß es die Theilnahme stets rege halte, ohne deßwegen der Musik zu verbieten, sich mit der ihr nothwendigen Breite zu entwickeln, dessen poetischer Dialog endlich nicht so viel ausspreche, um die Musik überflüssig, und nicht so wenig, um sie unmöglich zu machen, dessen Diction der Componisten weder durch überschwängliche Schönheit — noch Plattheit — zur Verzweiflung bringe, das ist gewiß keine leichte, aber auch keine bisher ungelöste Aufgabe. Keine leichte Aufgabe ist es auch für den Componisten, indem er im Ausdrucke jeder Situation, jedem Charakter, jedem Wort und der Totalstimmung des Drama's gerecht zu werden versucht, seinem Werke nicht die musikalische Schönheit zu nehmen und, indem er der Dichtung so viel zu Liebe thut, seiner Kunst nicht zu nahe

zu treten. Der Vorwurf, den Wagner der bisherigen Oper (in allzu vielen Fällen gewiß nicht mit Unrecht) macht, ist der, daß der Musiker zu große Concessionen verlangt, und daß sie ihm der Dichter nur gar zu bereitwillig zugestanden — der Vorwurf, den wir ihm machen, ist der, daß er oft zu Gunsten der Bühne der Musik und den tiefsten Bedingungen ihrer Existenz ziemlich frevelhaft zu Leibe gegangen. Seine Anhänger mögen das nicht gelten lassen; wir aber können nicht zugeben, daß die bedeutendsten der bisher geschaffenen Opern, nicht allein was die Musik, sondern auch was die Gedichte betrifft, sich zu seinen Werken (denn nur durch diese bekommen wir eine ungefähre Anschauung von seinem Ideal) wie „der Affe zum Menschen" verhalte — und wenn man von manchen Seiten eine so starke Opposition gegen ihn macht, so lag ein Hauptgrund in der fanatischen Ueberschwänglichkeit mancher seiner Parteigänger, die ihn auf eine Höhe zu heben versuchten, auf welche er nicht hin gehört.

Das Eigenthümliche und Geniale Wagner's besteht nämlich vor Allem in seiner Vielseitigkeit. Als er in Dresden seinen Tannhäuser aufführte (man war damals weit davon entfernt, ihn zu einer Art von poetisch-musikalischem Messias zu machen), mußte jeder, der das Theater verließ, sich sagen, daß trotz allem, was

man auszusetzen fand, die aufrichtigste Anerkennung einem Manne gebühre, der den Stoff dieser Oper sich ausgedacht, ihn sprachlich und musikalisch ausgeführt, und schließlich das Werk so vortrefflich einstudirt und in Scene gesetzt hatte. Von da aber bis zu einer Vereinigung der Kräfte eines Shakespeare und eines Beethoven in Einem Kopfe war ein großer Schritt — und wenn jeder Gebildete zugestand, daß Wagner's Gedicht sich in der Conception und in der Ausführung über die in Deutschland herrschende Opernfactur erhob, so konnte man doch darin eben so wenig ein literarisches Erzeugniß ersten Ranges erblicken, als die Musik trotz mannigfach Interessantem und Wirkungsvollem dem an die Seite zu stellen war, was unsere großen Componisten geleistet, während in denjenigen Theilen, welche manche als das Bedeutendste darin erhoben, man eher einen Mangel als einen Fortschritt empfand. Es ist dieses Letztere nämlich ein häufiges Drangeben des wahrhaft Musikalischen zu Gunsten des Declamatorischen, worüber ich mich noch näher aussprechen muß.

Die Theorien eines Künstlers nehmen ihren ersten und tieffsten Ursprung in den Kräften und Neigungen, mit welchen er geboren. Wir haben erfahren, daß es von Hause aus ein leidenschaftlicher Trieb zum Theater

war, der Wagner erfüllte, und in welchem die Musik erst später eine Stelle fand. Die primitive, instinctive Freude am rein Musikalischen geht ihm ab, mag er auch von den Schöpfungen eines Beethoven noch so erfüllt sein. Der „Brief", der uns beschäftigt, weist oft genug darauf hin. Die sogenannte „Opern-Melodie" behandelt er stets mit souverainer Verachtung und schwärmt dagegen für „die unendliche Melodie". Es giebt aber gar keine unendliche Melodie, so wenig wie specielle Opern-Melodien — es giebt musikalische Gedanken, die enger und breiter ausströmen, die schablonenhaft oder originell gebaut, die ausdrucksvoll oder ausdruckslos, trivial oder edel sind. Aber eine erkennbare Form muß ein musikalischer Gedanke haben, wenn er Charakter und sinnlichen Reiz in sich verbinden soll. In dem wundervollen Gefüge, in welchem ein Beethoven seine Ideen verbindet, ausführt und in den lebensvollsten Wendungen wiederholt, mag Wagner immerhin „eine idealisirte Tanzform" finden — factisch bleibt es, daß der freieste Meister gerade auch darin so groß war, daß er seinen Melodien eine Form zu geben wußte, so stark und fest, als wären sie in Erz gegossen. „Eine einzige, genau zusammenhangende Melodie" ist aber ein Beethoven'scher Satz keineswegs, sondern eine Verkettung von Melodien und deren Ausführung zu

einem einheitsvollen Kunstwerke. Jene ursprünglichste musikalische Erfindungsgabe, welche allen großen musikalischen Genien verliehen war, und welche sich vor Allem in der Schöpfung solch gleichsam greifbarer Motive zeigt, ist die schwächste Seite in Wagner's Talent. Es ist aber eine Undankbarkeit von ihm, wenn er der „Opern-Melodie" so böse entgegentritt; denn denjenigen Stücken in seinen Opern, in welchen es ihm gelungen, Melodien, mithin Opern-Melodien zu geben, wie beispielsweise Pilger-Chor und Festmarsch im Tannhäuser, verdankt er trotz alledem seine stärksten musikalischen Erfolge.

Wenn ich indeß geäußert, daß Wagnern die reine Aufnahme reiner Musik nicht gegeben sei, so sind dies hauptsächlich einige andere Stellen seines „Briefes", welche darauf hinweisen. Nachdem er nämlich von der Sinfonie wie von „einer Offenbarung aus einer andern Welt" spricht, die sich uns mit so überwältigender Ueberzeugung aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt (?) und entwaffnet (?) wird, äußert er kurz nachher, daß die Frage nach dem Warum? auch bei Anhörung eines sinfonischen Tonstückes nicht gänzlich zum Schweigen gebracht werde, und sogar „in das causale Vorstellungs-

Vermögen des Zuhörers eine Verwirrung bringe, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande sei, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urtheils werde". Das Mysteriöse im Eindrucke hoher Instrumental-Musik mag und soll den Philosophen zur Erforschung des Warum? anregen — daß der unmusikalische, aber nicht phantasielose Zuhörer die Frage aufwirft, nicht nach dem Warum?, sondern nach dem „Was soll es bedeuten?", mag hingehen — daß aber der musikalische Zuhörer, und vollends der Musiker selbst, nicht eine Sinfonie Beethoven's als eine in sich ganz vollendete, abgeschlossene, die musikalische Logik, die einzige, welche hier zur Sprache kommt, durchaus befriedigende Schöpfung aufnehme, ohne nach etwas Anderem zu fragen, ist kaum begreiflich. Wer nach dem Genuß eines solchen Werkes irgend eine Erklärung verlangt, mag einen ganz gebildeten Geist besitzen, aber gewiß keine eigentlich musikalische Natur.

„Diese störende und doch so unerläßliche Frage in einem Sinne zu beantworten, daß sie von vorn herein durch Beschwichtigung gewissermaßen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein", fährt Wagner fort, und zwar müsse das im Drama geschehen. „Das Drama, im Moment seiner wirklichen scenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theil-

nahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten (?) Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand der Ekstase geräth, wo er jenes verhängnißvolle Warum? vergißt und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinne — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet."

Oder in flacher Ausdrucksweise: wenn die Musik auf Worte gesungen wird, von bestimmten Individuen und in deutlichen Situationen, so weiß Jeder, was sie ausdrücken soll. Aber damit ist sehr wenig gethan; denn wenn die Musik nicht schön ist, so wird durch die Beantwortung des Warum? kein Herz warm gemacht, und wenn sie in ihrer Schönheit ihre Macht ausübt, so bleibt die Stärke dieser Macht eben so wunderbar, wenn ihr Worte zu Grunde liegen, wie wenn das nicht der Fall. Ja, sie wird noch wunderbarer — denn die Macht des Wortes, die höchste auf Erden, sie verschwindet vor ihr.

Wer hat nicht die alltägliche Erfahrung gemacht, daß das herrlichste Gedicht nicht im Stande ist, in einer schlechten Composition zu wirken? daß aber mittel-

mäßige Texteworte nicht allein schöner Musik keinen wesentlichen Eintrag thun, sondern sogar durch sie in eine höhere Sphäre gehoben werden? Es ist eine gar nicht bestreitbare Wahrheit, daß in der Verbindung der Poesie mit der Musik die unmittelbare und stärkere Wirkung von der letzteren ausgeübt wird. Wenn wir nun Wagner vorwerfen, daß er allzu häufig das wahrhaft Musikalische zu Gunsten des Declamatorischen d'rangiebt, auch in Momenten, wo es durchaus nicht durch die Wichtigkeit der Worte bis zu einem gewissen Grade nothwendig sein mag, so finden wir doch zu gleicher Zeit eine Entschuldigung für ihn dabei in seiner Doppelnatur als Verfasser und Componist seiner Dramen. Aber wir verwahren uns dagegen, daß das Resultat einer ganz individuellen Begabung, die man zugleich übervollständig und unvollständig nennen kann, zur Norm erhoben werde, daß man aus einem Mangel einen Fortschritt feststelle. Mögen Wagner's Anregungen dahin wirken, daß von besseren Dichtern dem Componisten bessere lyrische Dramen gegeben werden; möge er die deutschen Componisten, die es vorher nicht wußten, belehrt haben, daß man nicht nach französischer oder italienischer Schablone zu arbeiten braucht, um Effect zu machen; dagegen ist gewiß nichts einzuwenden. Aber die Tonsetzer, die zu seiner Fahne schwören, mögen

überzeugt sein, daß sie in's Bodenlose versinken, wenn sie nicht, auch auf der Bühne, selbstständig musikalisch Schönes bieten — denn neben und über allem Reiz, welchen Handlung, Sage und Bilder und Reime ausüben mögen, verlangen die Menschen, wenn sie einmal Musik hören, auch echte Musik zu hören.

Aber die Erfolge Wagner's sprechen für ihn — er sagt es uns selbst. Ja und nein. Nach vielen, größtentheils überflüssigen Wortgefechten hat man Wagner's Opern ins Repertoire aufgenommen, wo sie zwischen den Werken der Componisten aller Nationen ihren Platz finden, ohne deren Wirkung irgend Eintrag zu thun — ein Beweis, daß sie auf der einen Seite dem früher Geleisteten nicht so fern standen, und daß sie auf der andern nicht mächtig genug sind, um wirklich reformatorisch auf den Geschmack des Publikums zu wirken. Das gesteht übrigens Wagner, in Bezug auf den Tannhäuser wenigstens, selbst zu, denn er sagt: „Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen Tannhäuser auch vom Pariser Publikum mit Gunst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Theile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken." (Der Zusammenhang des Lohengrin mit

Weber möchte nicht viel weniger ersichtlich sein.) Aber er deutet an, daß Weber der „Gallerie“ noch Zugeständnisse gemacht (?), während er sich von jeder Concession fern gehalten. In das Abwägen dieser Concessionen kann hier, wo es sich nur darum handelt, die wesentlichsten Gesichtspunkte festzustellen, nicht eingegangen werden; aber wenn die Verweigerung gewisser Concessionen Muth beweist, beweist sie doch nicht immer Weisheit.

Indeß will Wagner gar nicht an seine früheren Werke „die strengsten“ aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen gestellt wissen — dieß gesteht er nur zu für sein neuestes, zwar veröffentlichtes, aber noch nicht aufgeführtes Werk, Tristan und Isolde. „Nicht“, sagt er uns, „weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.“ In dieser Oper hat er zum Orchester des Sinfonikers gegriffen und sich vom Dichter (der er ja selbst) zurufen lassen: „Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom

sich durch das ganze Werk ergieße; in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.“ „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend nur sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschweigen zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.“ (!!)

Das Orchester soll hier zum Drama in ein ähnliches Verhältniß treten, wie es ungefähr der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm — aber wieder auch nicht, denn jener war reflectirender Art und stand der Handlung gegenüber, das Orchester nimmt aber an allen Motiven derselben innigsten Antheil und das große Ganze dieser sinfonistischen Oper (ich gebe nur kurze, aber genaue Andeutungen von dem, was Wagner sagt) wird den Eindruck machen, den die durch und durch beseelte Natur mit ihren tausend Stimmen, etwa im Walde, auf den sich ihr Hingebenden macht.

Die Partitur von Tristan und Isolde ist erschienen, und ich habe sie, so genau es mir möglich war, durchgelesen. Es kann mir aber nicht in den Sinn kom-

men, hier ein Urtheil darüber fällen zu wollen. Was die Musik dieser Oper von allem bis jetzt im Bereiche der Tonkunst Geschaffenen vollständig unterscheidet, ist, daß sie nur noch leise Andeutungen, nicht einer schablonenhaften „Opern-Melodie“, sondern irgend einer vokalen Melodie enthält. Das Orchester bildet ein unaufhörliches, sehr complicirtes Tongewebe und giebt bei Weitem den hauptsächlichsten Theil dessen, was der Componist auszudrücken versucht. Gelingt es Wagnern, dieses Werk auf wirkungsvolle Weise ins Leben treten zu lassen, so wird man mit Fug und Recht von ihm sagen können, daß er nicht allein Ungehörtes, sondern auch Unerhörtes geleistet.

Auf einige einzelne, im „Briefe“ enthaltene Bemerkungen muß ich noch zurückkommen. Wagner sagt, er habe seine theoretischen Schriften in einem „abnormen“ Zustande geschrieben, der sein Gehirn „fremdartig bedrückte“, und scheint fast deren Abfassung zu bereuen. Eine unbefangenere Würdigung wäre möglicherweise seinen Opern (wenn ich seine dramatischen Werke so zu nennen mir erlauben darf) ohne jene Schriften geworden, aber auch eine viel weniger geräuschvolle. Daß die Kritik sich ihm theilweise sehr oppositionell gezeigt, ist nicht zu bestreiten — nicht zu bestreiten ist aber auch, daß anderntheils seine An-

hänger die Presse mit ihren Lobpreisungen in einer Weise angefüllt, wie es vielleicht noch nie, den größten Erscheinungen gegenüber, der Fall gewesen. Wenn Wagner nun sagt, daß seinen bekannten Opern von der musikalischen Kritik, theilweise seiner Theorien wegen, so übel mitgespielt worden sei, trotzdem diese Werke vor der Entstehung seiner Schriften geschaffen waren, so sollte er dabei nicht vergessen, daß eben diese Werke auch von seinen Anhängern als Belege für die Vortrefflichkeit seiner ästhetischen Ansichten hingestellt worden sind. Was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig.

Da man gewohnt ist, Wagner und Liszt als denselben Ansichten huldigend genannt zu hören, so muß, im Hinblick auf die sinfonischen Dichtungen des Letzteren, folgender Ausspruch Wagner's bemerkenswerth erscheinen: „Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum? mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Sinfonie ausdrücken, sondern nur scenisch ausgeführte dramatische Action selbst."

Der ominöse Ausdruck, der den Titel des „Briefes" bildet, „Zukunfts-Musik", wird nur ganz nebenbei behandelt, als ein mißverständlich aus dem Begriff des „Kunstwerkes der Zukunft" hergeleiteter. „Das Ge-

spenst der Zukunfts-Musik" wie es Wagner bezeichnet, wird jeder, der es mit der Musik ehrlich meint, herzlich gern verschwinden sehen, um zu den einfachen Bezeichnungen guter und schlechter, schöner und trivialer Musik zurückzukehren.

Obwohl ich nur den geringsten Theil dessen ausgesprochen, was die Durchlesung der Wagner'schen Broschüre in mir angeregt, will ich meinen, vielleicht schon allzu langen Brief hier schließen. Möchten diese flüchtigen Zeilen in etwas dazu beitragen, „viel Irrthum und Vorurtheil zu zerstreuen" — und von extremen Ansichten zurückzuführen, welche, je länger sie sich geltend machen, je mehr Unheil anzurichten, angethan sind.

Köln, December 1860.

Mendelssohn's Briefe.

Felix Mendelssohn's Bruder, der in Berlin lebende Banquier Paul Mendelssohn-Bartholdy, hatte die Absicht kund gethan, in Gemeinschaft mit Prof. Droysen eine Sammlung der Briefe des berühmten Tonkünstlers zu veröffentlichen. Der Verwirklichung dieses Projectes in seiner ganzen Ausdehnung stellten sich jedoch vorläufig nicht zu beseitigende Schwierigkeiten entgegen, und Herr Mendelssohn hat sich daher veranlaßt gesehen, vorläufig seinen Plan „in engeren Grenzen" auszuführen. So erhalten wir denn einen Band „Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832", ein Buch, welches in seiner Art nicht seines Gleichen hat und für dessen Veröffentlichung wir dem Herausgeber gar nicht genug danken können.

Felix Mendelssohn verließ im Mai 1830 Berlin, um eine größere Reise anzutreten. Er ging zuerst

nach Weimar, wo ihn Goethe aufs freundlichste empfängt und etwa vierzehn Tage zu bleiben veranlaßt. Von Weimar reist er über München nach Wien und von da nach Italien. Im October finden wir ihn in Venedig und Florenz — den Winter 1830—31 bringt er in Rom zu. Im Frühjahre 1831 macht er einen längeren Ausflug nach Neapel, und geht dann über Rom, Florenz, Mailand u. s. w. nach der Schweiz, in der er sich einige Monate umhertreibt. Ein zweiter Besuch Münchens fällt in den October 1831 — von da reist er über Düsseldorf (um Immermann zu besuchen) nach Paris, wo er den Winter über verweilt. Der Frühling 1833 findet ihn wieder in London in vollster künstlerischer Thätigkeit — er war schon öfters, zum letzten Male im Jahre 1829, dort gewesen.

Die uns mitgetheilten Briefe sind bis auf einige wenige Ausnahmen an Mendelssohn's Eltern und Geschwister gerichtet und enthalten sehr ausführliche Mittheilungen jeder Art, zuweilen sogar in der Form eines Tagebuches. Sie geben uns das Bild eines Jünglings von so außerordentlichen Gaben, von so eminenter Bildung, von solcher Frische und Jugendlichkeit des Gemüthes und solcher Reife des Geistes, von so hoher Sittlichkeit und so liebenswürdiger Lebenslust, wie es in der Kunst- oder vielmehr Künstlergeschichte

gewiß höchst selten, in der Welt der Tonkünstler aber nicht noch einmal zu finden ist. Nicht allein für diejenigen, welche Mendelssohn persönlich kannten oder ihn als Componisten verehren — oder für die, welche eine solche Erscheinung vom Standpunkte allgemeiner Bildung betrachten —, nein, auch für Mendelssohn's Widersacher (er hat deren!) muß diese Briefsammlung zeugen für die Bedeutendheit des Menschen, nach allen Seiten hin.

Nur sehr selten beliebt es den Mächten, welche unsere Schicksale leiten, Jemanden mit ihren Glücksgaben so zu überschütten, wie es bei Mendelssohn der Fall gewesen — nicht umsonst war er Felix genannt. Seine Eltern waren nicht allein mit materiellen Gütern gesegnet (ein zweifelhaftes Geschenk für die Kinder), sie waren hervorragend in Gesinnung und Bildung und leiteten die Erziehung ihrer Söhne und Töchter mit eben so strengem Ernste als hingebender Liebe. Inmitten des gebildetsten Kreises von Berlin wuchs Mendelssohn auf — seine musikalische Begabung (deren Ausdehnung und frühe Reife sich nur bei Mozart in ähnlicher Weise gezeigt hatte) wurde nicht auf Unkosten seiner anderen Fähigkeiten treibhausmäßig poussirt, sie erhielt aber in ihrem organischen Wachsthum alle Sonne und allen Thau, deren sie bedurfte. Ein ein-

nehmendes Aeußeres, ein berühmter Name, den man sich nicht erst einzuprägen hatte, einflußreiche Familien-Verbindungen förderten ihn in seinem Verkehr mit der Außenwelt — die gesellschaftliche Stellung, welche sich Andere erst erobern müssen, er bekam sie mit auf den Weg. Um diese glänzende Ausstattung mag man Mendelssohn beneiden — liebenswerth, verehrungswürdig wird er durch die Art und Weise, wie er damit schaltet. Die Dankbarkeit, welche er seinen Eltern zollt, die warme Liebe zu den Seinigen überhaupt, die tiefinnerliche Bescheidenheit, trotz allem Bewußtsein seiner künstlerischen Kraft, die aufrichtige, überströmende Bewunderung, die er allem Großen und Schönen entgegenträgt, sein Ernst, sein Fleiß, die Achtung vor seiner Kunst, seine Liebe zur Natur, sein Wohlwollen für jede freundliche Erscheinung, für jedes aufstrebende Talent — man wird nicht fertig, wenn man alles aufzählen will, was zu loben und zu lieben ist. Eine nähere, wenn auch flüchtige, Ueberschau der Briefe, die uns vorliegen, wird zu manchen Beobachtungen Veranlassung geben. — Sie erlauben mir wohl, dieselben mit der Feder in der Hand noch einmal durchzugehen, nachdem ich sie in einer Art von fieberischer Hast verschlungen.

Die beiden ersten aus Weimar datirten Briefe und

der dritte aus München interessiren nicht allein in Bezug auf Mendelssohn, sondern auch auf Goethe. „Goethe ist so freundlich und liebevoll mit mir, daß ich's gar nicht zu danken und zu verdienen weiß", schreibt Felix. Aber das ist's nicht allein. „Der alte Herr" macht eine Art von praktischem Cursus der Musikgeschichte bei seinem jungen Freunde durch, der ihm „von allen verschiedenen großen Componisten nach der Zeitfolge" Stücke vorspielt und ihn bis zu Beethoven's C-moll-Sinfonie führt. Man müßte Alles abschreiben, um eine Idee zu geben von der Anmuth dieses Zusammenseins des greisen Dichterheros und des genialen jungen Musikers. Es erinnert fast, so sonderbar dies klingen mag, an Klärchens Verhältniß zu Egmont, wenn Mendelssohn schreibt: „Und wie ich denn so dachte, das sei nun der Goethe, von dem die Leute einst behaupten würden, er sei gar nicht eine Person, sondern er bestehe aus mehreren kleinen Goethiden" —, und man bedauert, daß Eckermann nicht zugegen gewesen, um seine Gespräche mit denen zu vermehren, die bei dieser Gelegenheit Statt gefunden haben mögen.

Ein zweiter Brief aus München an die ältere Schwester Fanny Hensel, die bekanntlich einer der bedeutendsten Musiker war, ist sehr charakteristisch,

denn er enthält zu einigen wenigen treuinnigen Zeilen hauptsächlich — ein Lied ohne Worte. Er schreibt es der leidenden Schwester als den herzlichen Ausdruck seiner Empfindungen für sie, „wie er es wünscht und meint" — und wie das kleine Stück (es ist so mendelssohnisch, wie möglich) so zu sagen mitten darin anfängt und mitten darin aufhört, ohne deßhalb fragmentarisch zu sein, hat es etwas ungemein Rührendes und klingt wirklich mehr gesprochen, als componirt.

Ueber das, was Mendelssohn von Mitte Juni bis Mitte August gesehen und getrieben, bleiben wir im Dunkeln. Dann kommen aber ein paar Briefe, wovon der eine ein verunglücktes Reiseabenteuer in Salzburg, der andere die Krönungs-Feierlichkeiten in Preßburg enthält, so voll Leben und Humor (ein Bißchen Jean Paul spukt hier und da), so voll Lust und Hingabe und dabei so voller Objectivität, daß es eine wahre Freude ist. Die Gabe der Beschreibung besitzt Mendelssohn in einem staunenswerthen Grade, vollends wenn man erwägt, daß er doch vor Allem auf die Musik angelegt war. Die Tonkünstler sehen aber im Allgemeinen schlecht, womit nicht gesagt sein soll, daß sie immer gut hören. Aber es liegt im Wesen der Musik, diejenigen, welche sich mit ihr vorzugsweise beschäftigen, mehr zur Concentration, als zur Beobach-

tung der Außenwelt zu führen. Und wenn auch die Natur und das Leben im Componisten manche Stimmung erzeugen mag, die er später in Tönen auszusprechen versucht, so bedarf es hierzu doch weniger der scharfen Aufnahme der Einzelheiten, als des Totaleindrucks. Mendelssohn aber sieht trotz einem Maler (besaß er doch ein sehr hübsches Talent, nach der Natur zu zeichnen, das er mit großer Vorliebe hegt und entwickelt) — und mag es Volksleben, Kunstwerken, Gegenden, gesellschaftlichen Ereignissen gelten, er beschreibt sie in der anschaulichsten Weise. Er hatte auch in dieser Art ein treffliches Gedächtniß (sein musikalisches Gedächtniß war unbegreiflich), und wenn er von den Dingen erzählt, hat er offenbar nicht nöthig, sie erst wieder hervorzuarbeiten — er erlebt sie zum zweiten Mal und photographirt gleichsam, was an seinem inneren Auge vorüberzieht.

So athmet denn die Beschreibung seines Einzuges in Italien, in Venedig, von wo die folgenden Briefe datirt sind, wahrhaft Goethe'sches Leben.

Und nicht minder klar, als die Scenen des äußeren Lebens, weiß er die Eindrücke auszusprechen, die er von den Dingen empfängt. Hier muß ich nun einer Eigenthümlichkeit seines Wesens gedenken, welches ein starkes Licht auf seine ganze Künstlernatur und auf

seine Schöpfungen wirft. Er vermeidet durchgehends, was poetisch begabte (und auch wohl unbegabte) junge Männer so häufig suchen, nämlich seinen Empfindungen einen möglichst starken Ausdruck zu geben — nicht allein das Maßlose widerstrebt ihm — eine Art von Schüchternheit des Herzens verbietet ihm in den meisten Fällen, seine Gefühle in ihrer wirklichen Stärke auszusprechen. So schwärmt er für Titian. — „Aber nichts weiter," ruft er plötzlich aus, „ich muß sonst poetisch werden, oder bin es gar schon, und das kleidet mich wenig!" Lieber, als irgend pathetisch zu werden, sucht er das, was ihn am tiefsten bewegt, in heiteren, möglichst anspruchslosen Worten wiederzugeben — und wenn man irgendwie ihm den Vorwurf machen kann, nicht vollkommen wahr zu sein, so ist es in Beziehung auf dieses Niederhalten dessen, wovon seine Seele ganz erfüllt ist.

Mit welch einfachen Worten er aber zuweilen die höchsten Anschauungen wiederzugeben weiß, davon mögen folgende Zeilen ein Beispiel geben: „Soll ich aber ein Wort von Titian sagen, so muß ich ernsthaft werden. Bisher habe ich nicht gedacht, daß er ein so glücklicher Künstler gewesen sei, wie ich heute gesehen habe. Daß er das Leben mit seiner Schönheit und seinem Reichthum genossen hat, zeigt das Bild in Paris, und das

habe ich gewußt; aber er kennt auch den allertiefsten Schmerz und weiß, wie es im Himmel ist; das zeigt seine göttliche Grablegung und die Himmelfahrt."

In einem folgenden Briefe an seinen Lehrer Zelter macht er zum ersten Mal seinem Aerger über das gemeine italienische Musiciren Luft, und aus dieser zornigen Stimmung bringen ihn nur die Musik in der Sixtinischen Capelle und einige einzelne Erscheinungen. Das Resultat seiner musikalischen Erfahrungen in Italien lautet immer dahin, daß man, um italienische Musik gut zu hören, wenn man sie überhaupt hören wolle, nach Paris und London gehen müsse. Hoffentlich wird das neu erstehende Italien auch in der Kunst einen neuen Aufschwung zu nehmen die Kraft erlangen.

Zwischen all dem Schwelgen in den Kunstwerken, die Venedig, Florenz und später Rom ihm bieten, hört Mendelssohn keinen Augenblick auf, selbstschaffend thätig zu sein. Die Arbeiten, welche ihn beschäftigen, stehen aber, wenn man einige Gelegenheitsstücke im besten Sinne des Wortes ausnimmt, in keinem Zusammenhange mit dem, was ihn umgiebt und begeistert. In Venedig arbeitet er an Compositionen von Luther's geistlichen Liedern — in Rom sehen wir die Walpurgisnacht entstehen. Sein inneres musikalisches Leben geht seinen natürlichen Gang, wie der Pulsschlag seines

Herzens — wir sehen Blüthen sprießen aus dem früher Gesäeten, und die Früchte gehen stetig und sicher der vollendeten Reife entgegen.

In Rom, wo Mendelssohn am 1. November 1830 ankommt, richtet er sich so zu sagen häuslich ein und spricht es aus, daß ihn auch dort erst jene gewisse Reiseathemlosigkeit verläßt und er die Empfindung hat, „den Hauptpunkt" seiner Wanderungen erreicht zu haben. Er bleibt daselbst bis nach den Feierlichkeiten des Osterfestes, und man erhält durch seine Briefe ein vollkommenes Bild seines dortigen Lebens und Treibens, vollends, wenn man selbst das Glück hat, in Rom gewesen zu sein. Wir finden ihn einsam Kunst und Alterthum studirend, Umgang mit den bedeutendsten Männern, Horace Vernet, Thorwaldsen, Bunsen u. s. w., pflegend, die schöne Welt besuchend, den Carneval in übermüthiger Lustigkeit genießend. Der Papst stirbt während seines Dortseins — er erzählt vom Conclave, von der Wahl des neuen Papstes (Gregor's XVI.), welche gerade auf seinen (Mendelssohn's) Geburtstag fällt, von den Frühlings- und Wintertagen, von den kirchlichen Ceremonien, kurz, von allem, was der Aufenthalt in der tiefsinnigen Weltstadt Schönes und Eigenthümliches bringt. Dazwischen aber hört er nicht auf, zu arbeiten, und es wird den Musikfreund nicht wenig erfreuen, so manche der be-

kanntesten Mendelssohn'schen Compositionen bei ihrem Ursprung bewillkommnen zu dürfen. Seine einzige Klage ist die, keinen musikalisch-intimen Umgang zu haben; er war auch in dieser Hinsicht ein verwöhntes Kind und glaubt Italien zuschreiben zu müssen, was Andere in Deutschland auch nicht besser finden.

Vom allerhöchsten Interesse sind die Berichte, welche Mendelssohn über die musikalischen Aufführungen der Charwoche, namentlich in einem später an Zelter gerichteten Briefe, abstattet. Sein feingebildetes Ohr, sein musikalisches Gedächtniß, sein Talent, sich den Eindrücken hinzugeben, ohne deßhalb einen Augenblick die Klarheit der Beobachtung zu verlieren, machen es ihm möglich, von jeder musikalischen Einzelheit Rechenschaft abzulegen und zu gleicher Zeit die poetische Macht des Ganzen auf's vollständigste in sich aufzunehmen. Ueber nichts ist mehr unklares ästhetisches Gewäsche verbreitet worden, als über den musikalischen Theil der Feierlichkeiten der Charwoche in Rom, und so sind die Briefe Mendelssohn's hierüber ein wahrer Gewinnst für die Geschichte der Tonkunst.

Die Naturschönheiten Neapels und seiner Umgegend, die Mendelssohn zum Theil in Gesellschaft der späteren Düsseldorfer Genossen, Schadow, Bendemann, Sohn, Hildebrandt, kennen lernt, reichen nicht aus, ihm den

Aufenthalt dort sympathisch zu machen, und wir finden ihn zum ersten Male zuweilen ein Bißchen verdrießlich und weniger thätig, als sonst. Die Art und Weise, wie er sich und die Seinigen über seine Stimmung aufzuklären sucht, ist wieder in hohem Grade charakteristisch. Er empfindet den Rückschlag des neapolitanischen dolce far niente, und nichts ist dem durch und durch thätigen und tüchtigen Jünglinge mehr zuwider. Seine Beschreibung neapolitanischer Faulheit und Nichtsnutzigkeit ist vortrefflich, und man möchte ihm die Hand drücken, wenn er ausruft: „Ich kann auch wohl einsehen, wie das alles so sein muß und warum die Wölfe heulen, aber man braucht darum doch nicht mit ihnen zu heulen; das Sprüchwort sollte gerade umgekehrt sein."

Ueber Rom, Florenz, Genua, Mailand reist nun Mendelssohn in die Schweiz. Es kann unmöglich alles auch nur leise angedeutet werden, was seine Briefe überall eigenthümlich Anziehendes enthalten. Aber der Auszüge aus zwei Briefen an den trefflichen Eduard Devrient muß ich gedenken. Einestheils geben sie ein herrliches Bild von der lautern Reinheit des künstlerischen Strebens Mendelssohn's — anderntheils ist es höchst merkwürdig, daraus zu ersehen, wie gerade in jener Zeit fruchtbarster Entwicklung der junge Componist nichts sehnlicher zu schaffen wünscht, als eine Oper.

Aber er konnte den rechten Dichter nicht dafür finden, so viel und so eifrig er sich danach umthat. Der Einfluß, den es auf die Entwicklung der deutschen Musik gehabt haben würde, wenn Mendelssohn einem deutschen Scribe begegnet wäre, läßt sich kaum ermessen — daß dann aber Vieles nicht so geworden wäre, wie es geworden ist, kann man mit großer Sicherheit annehmen.

Wenn wir bisher die geistige Rührigkeit Mendelssohn's zu beobachten Gelegenheit hatten, so zeigt sich der geniale Jüngling auf seinen Wanderungen in der Schweiz wieder in einem ganz anderen Lichte. Wir sehen den unerschrockensten Bergbesteiger und Thaldurchwanderer, der „dem Schnee, dem Regen, dem Winde entgegen" zieht, sich durch das gräulichste Unwetter höchstens die Kleider, aber nie die Stimmung verderben läßt, mitten in allen Strapazen nicht aufhört, zu zeichnen und zu componiren, auf guten und schlechten Orgeln zu phantasiren, und die großartigen Schönheiten der Natur mit derselben klaren Wärme in sich aufnimmt, wie anderswo die Werke der Kunst. In Engelberg nimmt er wieder einmal Schillers Tell in die Hand und schwärmt in dem unvergleichlichen Gedicht.

Wohl mancher Deutsche hat die Erfahrung gemacht, daß der Tell, wenn man ihn auf dem Schauplatz der

Handlung selbst liest, uns noch wunderbarer entgegentritt in seiner Wahrheit und Schönheit. Es ist höchst bemerkenswerth, daß Mendelssohn, dessen Verehrung der musikalischen Classiker bekannt ist und den man irrthümlicher Weise für einen Gegner des (freilich in vielen Fällen nur sogenannten) Fortschritts hält, bei jener Gelegenheit ausruft: „In der Musik giebt es solch ein Werk aber noch nicht, und doch muß einmal auch darin etwas so Vollkommenes gemacht werden.“ Es scheint hierzu vorläufig wenig Hoffnung vorhanden zu sein.

Eines unendlich liebenswürdigen Briefes, der von Luzern aus an Taubert gerichtet ist, muß ich Erwähnung thun. Taubert hatte Mendelssohn ein Heft seiner Lieder und einen Brief gesandt, und Letzterer kommt dem ihm bis dahin gänzlich Unbekannten mit so freundlicher, inniger Theilnahme, mit so herzlichem Interesse, an dessen, dem seinen verwandtem, künstlerischem Streben entgegen, wie er es — immer that, wenn er in einem Tonkünstler Talent und Redlichkeit fand. Davon können viele der besten Talente erzählen. Und wo er abweisend erschien, da konnte er nicht anders, weil er sein tief-innerstes Wesen weder aufgeben noch verheimlichen mochte.

„Der schmutzige, nasse Fuß-Reisende nimmt Abschied, und will als Städter, mit Visiten-Karten, reiner Wäsche

und einem Frack, wieder schreiben", heißt es in einem Briefe aus Lindau vom 5. Septbr. Den 6. October berichtet Mendelssohn denn auch von seinem musikalischen Treiben aus München, wo er sich ungemein gefällt, ein großes Concert für die Armen giebt, bei Hofe spielt, Furore macht und sich am October-Fest mit wahrer Jugendlust betheiligt. Jeden Tag um 12 Uhr giebt er obendrein der kleinen L. eine Unterrichtsstunde in der Composition. Was er aber von dieser kleinen L. sagt, muß ich abschreiben, damit es auch denjenigen bekannt werde, die vielleicht die Reisebriefe doch nicht in die Hand bekommen.

„Sie ist mir eine der liebsten Erscheinungen die ich je gesehen. Denkt Euch ein zartes, kleines, blasses Mädchen, mit edeln, aber nicht schönen Zügen, so interessant und seltsam, daß schwer von ihr wegzusehen ist, und all ihre Bewegungen und jedes Wort voll Genialität. Die hat nun die Gabe, Lieder zu componiren und sie zu singen, wie ich nie etwas gehört habe; es ist die vollkommenste musikalische Freude; die mir bis jetzt wohl zu Theil geworden ist. Wenn sie sich an das Clavier setzt und solch ein Lied anfängt, so klingen die Töne anders — die ganze Musik ist so sonderbar hin und her bewegt und in jeder Note das tiefste, feinste Gefühl. Wenn sie dann mit ihrer zarten

Stimme den ersten Ton singt, da wird es jedem Menschen still und nachdenklich zu Muthe und jeder auf seine Weise durch und durch ergriffen. Könntet Ihr nur die Stimme hören! So unschuldig und unbewußt schön, und so aus der innersten Seele heraus und doch so sehr ruhig! Voriges Jahr waren alle die Anlagen wohl schon da; sie hatte kein Lied geschrieben, worin nicht irgend ein sonnenklarer Zug von Talent war, und da trommelten M. und ich zuerst Lärmen in der Stadt unter den Musikern; es wollte uns aber Keiner so recht glauben. Seitdem aber hat sie die merkwürdigsten Fortschritte gemacht. Wen die jetzigen Lieder nicht packen, der fühlt überhaupt gar nichts.... Vielleicht schenke ich Euch, Ihr Schwestern, bald einige ihrer Lieder, die sie mir aus Dankbarkeit abgeschrieben hat, weil ich sie lehre, was sie eigentlich schon von Natur weiß, und sie ein wenig zur guten und ernsthaften Musik angehalten habe."

Ich ehre die Rücksicht, die hier und in manchen anderen Fällen den Herausgeber bewogen hat, Namen zu verschweigen — aber ich kann nicht umhin, indiscret zu sein und denjenigen, die es nicht wissen, mitzutheilen, daß die eben so interessante als verhältnißmäßig viel zu wenig bekannte Erscheinung, von welcher Mendelssohn mit solcher Theilnahme spricht, Josephine Lang

hieß und gegenwärtig als die vielgeprüfte Wittwe des Professors Köster in Tübingen lebt und wirkt. Von ihren innigen Liedern, deren sie mit wahrer Jugendfrische noch immer neue schafft, sind zwar ziemlich viele, aber doch noch viel zu wenige seitdem veröffentlicht worden — und wenn dieselben auch manche Freunde hier und da gefunden haben mögen, so sind sie von dem größeren Publikum viel zu unbemerkt geblieben. Es ist ja allbekannt — mit den Geistesproducten wie mit den Menschen treibt allzu oft das Schicksal sein launenhaftes Spiel. Herrliche Blumen blühen im Verborgenen und sind nicht weniger schön und duften nicht weniger lieblich, weil sie ungesehen verwelken. Die Blumen des Geistes verwelken aber nicht so schnell — und so ist denn auch zu hoffen, daß die Lieder von Josephine Lang auch die Verbreitung und Anerkennung finden werden, die sie in so hohem Grade verdienen.

Ueber die Briefe aus Paris (Winter 1831—32) und aus London (Frühjahr 1832) kann ich mich kurz fassen. Sie haben, namentlich die ersteren, nicht ganz den Reiz der früheren Reisebriefe. Einem Tonkünstler und einem Menschen wie Mendelssohn konnte das Pariser Treiben, trotz allem Interesse, welches er daran nimmt, nicht recht zusagen. Die Politik spielte gerade

damals eine Alles verschlingende Rolle, und wenn auch Mendelssohn's hohe Leistungen vielfach die Anerkennung fanden, welche ihm die liebste war, die der besten unter seinen Collegen, so wurde es ihm doch nicht recht warm dort zu Muthe. Dazu kamen die Nachrichten vom Todesfalle eines seiner besten Freunde, des Violinspielers Eduard Rietz, von dem Goethe's und einiger anderen näheren Bekannten — endlich noch das Auftreten der Cholera, von welcher er selbst einen Anfall hatte. Mir ist die Erinnerung an jene Zeit unvergeßlich, denn sie brachte mich Mendelssohn viel näher, als unsere früheren Begegnungen, wo wir fast noch Knaben waren — aber ich mußte leider damals Paris viel früher als er verlassen. Daß der dortige Aufenthalt ihm nicht so recht behaglich gewesen, geht am sichersten daraus hervor, daß er nie wieder dorthin zurückgekehrt.

In London erfährt er auch noch den Tod seines Lehrers Zelter! es waren ereignißschwere Zeiten für das Herz unseres Freundes. Die außerordentliche Aufnahme, die er aber damals schon in London fand, wo ihm überdies älteste Freunde wohnten, die große musikalische Thätigkeit, in der er lebte, das ungeheuere Treiben der Weltstadt, welches in seiner Ordnung und seiner Rastlosigkeit ihm von jeher sympathisch gewesen,

bringen ihn immer bald wieder „zu sich oder von sich selbst". Wir verlassen ihn dort. Die Betrachtungen, welche der letzte Brief über seine damalige Stellung zur Berliner Sing-Akademie und zu Berlin überhaupt enthält, geben manche Aufschlüsse über in der musikalischen Welt vielfach besprochene Verhältnisse. —

Hoffentlich werden die Schwierigkeiten, welche sich der Herausgabe anderer Briefe Mendelssohn's jetzt noch entgegenstellen, bald gehoben sein. Man kann nicht genug Einblicke erhalten in diese so edel angelegte, so vollkommen ausgebildete, so weithin wirkende Künstlernatur — vollends in einem Momente wie der gegenwärtige, wo Leidenschaft und Unklarheit in musikalischen Dingen eine so große Rolle spielen. Wenigen war es vergönnt, wie Felix Mendelssohn, zu so vollständiger Entwicklung, zu so reicher Wirksamkeit zu gelangen. Und bis zum Ende blieb ihm sein Glück treu — mit seiner Jugend endigte auch sein Leben!

Den „Reisebriefen" Felix Mendelssohn's haben der Bruder und der Sohn des unvergeßlichen Künstlers nun eine Auswahl anderer Briefe folgen lassen, welche die ganze Zeit vom Jahre 1833 bis 1847 umfassen, wo die allzu kurze Laufbahn desselben ihr Ende fand. Wenn einem beim Lesen des früheren Bandes das Herz im Leibe lacht bei alle der Jugend und Frische

und Regsamkeit des glücklichen, so früh in sich gefesteten Jünglings, so giebt uns diese neue Sammlung das schöne Bild des unaufhaltsam vorwärts strebenden, sich nie verläugnenden Mannes.

In drei, der Länge der Zeit nach freilich sehr ungleiche Abschnitte sind die drei Lustra einzutheilen, deren Lebensinhalt uns beschäftigt. Der erste umfaßt die beiden Jahre (eigentlich waren es kaum anderthalb), die Mendelssohn in Düsseldorf zugebracht — der zweite die sieben bis acht Jahre, während welcher er die Gewandhaus-Concerte in Leipzig dirigirte — der dritte und letzte endlich die Jahre, während welcher er abwechselnd in Berlin und Leipzig lebte, keiner der beiden Städte so recht angehörend und sich mit Planen einer neu zu gründenden, gänzlich unabhängigen Lebensstellung tragend. Gutes und Schönes ward ihm in allen diesen Verhältnissen in reichem Maße zu Theil — aber er spendete, wie jeder echte Genius, unendlich viel mehr, als er dessen empfing. Aergerliches, Kränkendes, Tiefschmerzliches ward ihm aber auch nicht erspart, und sein nicht allein leicht erregbares, sondern auch tief empfindendes Gemüth bedurfte immer geraumer Zeit, um wieder zu jener reinen Heiterkeit zu gelangen, welche einen so schönen Grundzug seines Charakters bildete.

Ein Glück war es für Mendelssohn, so bitter er es empfand, daß ihn die Berliner Sing-Akademie nicht zum Director wählte — die einseitige Beschäftigung, die er dort gefunden, hätte ihn in seiner vielseitigen Ausbildung gestört, und es zeigte sich später noch oft genug, daß die Berliner Luft ihm nicht zusagte. In Düsseldorf fand er als wohlthätiges Gegengift gegen das Gefühl der „Einsamkeit", das er von der Residenz mit fortgenommen, ein frisches, reges Künstlerleben, in welchem er mit demselben Behagen umherschwimmt, wie im Rheine. Freilich nahm seine Wirksamkeit am Theater daselbst kein sonderlich fröhliches Ende — er hatte sich allerlei Beschäftigungen der materiellsten Art aufbürden lassen, die mit seinem feinen, wohl etwas verwöhnten Wesen in zu grellem Widerspruche standen. Aber leicht schüttelt er es ab, macht, wie immer und überall, eine Masse vortrefflicher Musik und — geht nach Leipzig, ehe er nur recht heimisch in Düsseldorf geworden war. Dort, mitten in der Vollendung des „Paulus", trifft ihn einer der härtesten Schläge, der ihn treffen konnte, der Tod seines Vaters. Man ermißt die Größe dieses Verlustes wenigstens bis zu einem gewissen Grade, wenn man die beiden Briefe des Vaters liest, welche in die uns beschäftigende Sammlung mit aufgenommen

worden sind. Der edelste, wahrhaft väterliche, weil echt freundschaftliche Ton herrscht in denselben — dabei so viele Bildung und Weisheit und ein so tiefes Eingehen in die bedeutendsten Fragen der Tonkunst, daß man von aufrichtigster Verehrung für den trefflichen Mann erfüllt werden muß, wenn man auch sonst nichts von ihm wüßte und ihn nicht näher gekannt hat. Wahrlich, er war würdig, der Sohn Moses Mendelssohn's und der Vater Felix Mendelssohn's zu sein!

Im Sommer 1836 in Frankfurt, wo er durch einige Wochen den Cäcilien-Verein dirigirt, nachdem die große Wirkung, die der „Paulus" auf dem Düsseldorfer Musikfeste gemacht, den so schmerzlich getroffenen Künstler mächtig gehoben hatte, schreibt er von dort aus seiner Schwester Rebekka: „Das ist meine Stimmung jetzt den ganzen Tag; ich kann weder componiren, noch Briefe schreiben, noch Clavier spielen, nur allenfalls ein Bißchen zeichnen." Bedauern müssen wir, daß die Herausgeber in einem wohl begreiflichen Zartgefühle uns gar keine derjenigen Aeußerungen mittheilen, welche der Neigung entkeimten, die Mendelssohn im Herbste als glücklichen Bräutigam nach Leipzig zurückkehren ließ und während deren Entstehen und Wachsen er mit seinen Freunden auf die liebenswür-

digste Weise „wie im wachen Traume" verkehrte, in erregtester Stimmung und wahrhaft naiver Offenheit von seinen Freuden und Leiden sprechend. Im Frühling 1837 feierte er seine Hochzeit und brachte von der darauf folgenden Reise unter Anderm den Psalm „Wie der Hirsch schreit" zurück, eines der vielen Zeichen, wie es ihm in den verschiedensten Momenten des Lebens immer gegeben war, sich den höchsten künstlerischen Aufgaben zu widmen. Im Herbste führt er den „Paulus" auf dem Birminghamer Festival zum ersten Male auf mit dem außerordentlichsten Erfolge, wie denn die Beschreibung seiner Reisen nach England in diesen Briefen Zeugniß ablegt von dem großen Enthusiasmus, mit welchem die Briten den deutschen Künstler durch sein ganzes Leben begleitet, ein so andauernder Enthusiasmus, daß man ihnen darüber so manche Sünden in Dingen der Tonkunst verzeihen mag. Höchst charakteristisch ist aber, was Mendelssohn selbst an mehreren Orten über den Eindruck sagt, den er von solchen brillanten Erfolgen mit nach Hause nimmt.

Die Zeit von Mendelssohn's Leben und Wirken in Leipzig, mit den dazwischen fallenden Reisen an den Rhein, in die Schweiz, nach England, inmitten des vollkommensten häuslichen Glückes, mag wohl die un=

getrübteste seines Lebens gewesen sein. Das schöne Verhältniß, welches er mit den Seinigen in Berlin nie zu unterhalten aufhört, wird im Jahre 1842 durch den Tod der allgeliebten Mutter von Neuem schwer getroffen. „Der Vereinigungspunkt fehlt uns, in welchem wir uns immer noch als Kinder fühlen durften“, schreibt Felix und macht seinen Geschwistern die liebenswürdigsten Vorschläge, wie sie es einrichten wollten, um auch weiterhin so recht zu einander zu halten. Man weiß, wie sehr dies der Fall und welchen furchtbaren Eindruck der Tod der Schwester Fanny in seinem letzten Lebensjahre auf ihn ausgeübt.

Nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm's IV., welcher bekanntlich für Mendelssohn's Talent das wärmste Interesse kund that und ihn mit wohlverdienten Gunstbezeigungen überhäufte, fingen die Verhandlungen mit den höchsten Behörden in Berlin an, welche trotz allem guten Willen von beiden Seiten nicht zu einem erwünschten Resultate führten. Man wollte Mendelssohn eine eingreifende künstlerische Stellung in der Hauptstadt geben, er sollte die Leitung der musikalischen Section an der Akademie, die Direction eines zu gründenden Conservatoriums, was nicht alles? übernehmen; es kam aber zu nichts.

Doch verdanken wir den Anregungen des kunst-

liebenden Königs die Composition zum Sommernachtstraum, zur Antigone, zum Oedip, zu Racine's Athalia, und es sind dies jedenfalls werthvollere Ergebnisse, als irgend eine noch so einflußreiche Stelle, auf die man Mendelssohn gesetzt, für die musikalische Welt erzeugt haben würde. Alle die Mendelssohn nahe gestanden haben, werden aber leicht ermessen können, wie wenig Behagen ihm alle jene Versuche, jene Anerbietungen, die sich ihm unter der Hand wieder wie Schattenbilder auflösten, jenes stete Schwanken über die nächste Zukunft gegeben haben mögen. Die Documente, welche wir in Beziehung auf diese Verhältnisse mitgetheilt erhalten, sind vom höchsten Interesse und zeigen wiederum, wie schwierig es ist, neuen Wein in alte Schläuche zu füllen — denn das ist eigentlich die alte neue Moral, welche aus den zahlreichen Schriftstücken hervorgeht. Eine große Befriedigung wurde im Gegensatze hierzu Mendelssohn durch die Gründung des Conservatoriums in Leipzig, wozu ihm Alles, vor Allem der verstorbene König von Sachsen, aufs freudigste entgegen kam.

Eine trübe Schwere liegt auf den letzten uns mitgetheilten Briefen Mendelssohn's, und es durchschüttert einen, wenn man in einem am 29. Juli 1847 von Interlaken aus an seine Schwester Rebekka gerichteten

Schreiben die Worte liest: „Und bei all den Phrasen und Erkundigungen und Reden habe ich nur immer den einen Gedanken, wie kurz die Lebenszeit sei!“ Vier Monate darauf hatte er zu athmen aufgehört.

Unter den vielen vollendet zu nennenden Kunstwerken, welche Mendelssohn der Welt geschenkt, ist sein Leben eigentlich das allerschönste. Und wie der Mensch und der Künstler sich durchdringen, so findet man in der Totalität seiner Laufbahn alle die Eigenschaften wieder, die seine Schöpfungen auszeichnen. Eine Art von Wohlklang liegt darüber ausgegossen, und inmitten leichter, fast spielender Anmuth, sittlicher Ernst, herzlich warme Empfindung, unabänderliche Treue der Ueberzeugung, scharfes Auffassen und strenges, energisches Durchführen; ein starkes Hervortreten der Individualität, welche, bedeutend und eigenthümlich, doch ihre Grenzen kennt, nicht darüber hinauszugehen, aber sie innerhalb derselben zu möglichster Vollendung und Abrundung zu bringen strebt; ohne je dem goldenen Kalbe zu opfern, doch kein pietistisches Zurückziehen vor dem schönen Glanze, wenn er echt ist und nicht zu schnöden Zwecken mißbraucht wird; oft ein liebenswürdiges Eingehen auf die Bedürfnisse (gesellige oder künstlerische) der größeren Kreise, aber immer, um auf sie veredelnd zu wirken, nie, um sich von ihnen herabziehen zu lassen.

Ehrlich, gewissenhaft ist er im Leben und Schaffen, im Wirken und Dichten.

Die Tausende, welche den außerordentlichen Künstler aus seinen Werken kennen und lieben, werden ihn aus diesen Briefen, wo er sich in den kleinsten und größten Lebensverhältnissen zeigt, noch höher zu halten, noch inniger zu verehren lernen. Man möchte das halbe Buch ausziehen, wenn es nicht bei Weitem besser wäre, jeden, der irgend ein künstlerisches Interesse hegt, auf das Ganze zu verweisen. Schon das ungewußt und unbefangen gegebene Selbstbiographische ist unendlich anziehend — dann die Vorarbeiten und Nacharbeiten bei seinen größten Werken, sein Verhalten gegenüber von Concert-Directionen, Musikfest-Comités, Behörden, Ministern, Fürsten und Königen; die tiefe Anhänglichkeit, die sich den Seinen gegenüber stets gleich bleibt, die wohlwollende Strenge, welche er seinen näheren tonkünstlerischen Freunden zeigt, die Gewissenhaftigkeit, mit welcher er an die verschiedenartigsten musikalischen Unternehmungen herantritt. Welche ungeschmälerte Anerkennung läßt er dem Talente angedeihen, wenn es seinen Ueberzeugungen von der Würde der Kunst nicht zuwider wirkt, wie treffend und scharf aber auch tritt er dem Hohlen entgegen, vollends wenn es sich aufbläht! Was er z. B. über das berühmte selige

Rheinlied vom Jahre 1840 sagt, inmitten alles Spectakels, womit man es zu Markte trägt, das ist gar nicht bezeichnender auszudrücken. Man bedauert, wenn man auch nichts dagegen einwenden kann, daß die trefflichen Herausgeber gerade mit Beurtheilungen bekannter Männer und Werke unserer Zeit, die sich gewiß in Mendelssohn's Briefen finden, so sehr zurückgehalten haben. Doch es kam ihnen, und mit Recht, vor Allem darauf an, des theuren Mannes eigentlichstes Wesen recht klar hinzustellen, und das ist ihnen aufs vollkommenste gelungen.

Mit sogenannten literarischen Ansprüchen darf man an diese Briefe nicht gehen — sie sind mehr geplaudert als geschrieben, und an eine Styl-Vollendung, wie sie Mendelssohn im kleinsten Liede zeigt, hat er beim Hinwerfen dieser zum großen Theile vertraulichen Mittheilungen natürlich nicht gedacht. Aber wenn es ihm darum zu thun ist, eine Ansicht zu begründen, ein Urtheil festzustellen, dann wird der Ausdruck in seiner ungeschminkten Einfachheit so meisterhaft prägnant und erschöpfend, wie man es bei den berühmtesten Kritikern, Aesthetikern, Historikern nur gar selten findet. So in seinem Briefe an einen Herrn X. über die Schwierigkeit im Phantastischen zu gleicher Zeit luftig und doch bestimmt in den Umrissen zu sein — so in dem

Schreiben an Herrn Souchay über die in Worte gekleidete Bedeutung der Instrumental-Musik — so in hundert kürzeren oder längeren Bemerkungen, aus welchen man ein prächtiges vade mecum für Tonkünstler zusammensetzen könnte. Dabei ist Eines auffallend, was vielleicht auch wieder auf den Componisten ein erläuterndes Licht wirft — es ist die Zurückhaltung im Ausdrucke, die ihn für die Dinge, die ihn noch so mächtig berühren, doch stets Worte gebrauchen läßt, welche diesseit, nicht jenseit seiner Empfindung liegen. Er wird nicht vom Schaffen, von der Begeisterung, von der Beseligung sprechen, sondern vom Arbeiten, vom Insichgehen, vom Plaisir daran. Und so möchte der Mangel an Pathos und Leidenschaft, den Manche seiner Musik vorwerfen, wohl hauptsächlich in der Scheu zu finden sein, welche er vor der Hohlheit hat, die bei der geringsten Exageration so leicht zu entstehen droht. Genug — das schöne Buch soll nicht den Titel zu einem Essai hergeben. Es war mir Bedürfniß, mich darüber auszusprechen nahen und entfernten Freunden gegenüber. Mögen die kostbaren Blätter so viele Leser finden, als sie es verdienen, und die durch und durch harmonische, lichte Gestalt des Geschiedenen und doch stets unter uns Weilenden zu gleicher Zeit verdeutlichen und verklären.

Köln, 18. August 1863.

Beethoven's Briefe.

Dr. Ludwig Nohl, Professor für Geschichte und Aesthetik an der Universität München, hat einen Band „Briefe Beethoven's" gesammelt und herausgegeben. Neben vielem Schönen und Erhebenden ist darin eine wahre Blumenlese von Misèren aus dem Leben eines großen Menschen enthalten, und man würde schließlich das Buch mit einem moralischen Katzenjammer aus der Hand legen, wenn Einem beim Lesen desselben nicht fortwährend die unsterblichen Sinfonien, Sonaten und Quartette des Meisters durch den Kopf zögen. Was man als Deutscher, als Componist, als deutscher Componist, als tauber, kranker Junggeselle, als Erzieher, als Liebhaber, ja, als Geschäftsmann Unangenehmes erleben kann, das springt bald hier, bald dort aus diesen Briefen hervor, und springt Einem in die Augen, daß sie naß davon werden. Aber man muß erwägen, daß das Schicksal in seinem Rechte ist, wenn es sich

ein Genie, wie das, welches Beethoven zu Theil ward, so theuer wie möglich bezahlen läßt. Der höchste Preis bleibt immer noch eine Bagatelle.

Der Herausgeber hat die Briefe eingetheilt in drei Abtheilungen, von welchen die erste (1783 bis 1815) „Lebens Freud' und Leid" und die letzte (1823 bis 1827) „Lebens Müh' und Ende" (ein wenig liedercyklusartig benannt) die zweite (1815 bis 1823) einschließen, welche den Titel trägt: „Lebens Aufgaben". Warum diese mittlere gerade so bezeichnet wird, ist nicht recht verständlich; vielleicht, weil mit dem Jahre 1815 Beethoven die Vormundschaft seines Neffen zufällt. Man kann aber nicht wohl läugnen, daß es für Beethoven gewiß auch unter die „Lebens-Aufgaben" gehört habe, die C-moll-Sinfonie und den Fidelio zu schreiben. Gleichviel! man darf Herrn Nohl für seinen Sammlerfleiß nur dankbar sein, wenn auch die bedeutendsten Stücke dieser Sammlung längst bekannt waren.

Es ist nicht schwer, von dem Inhalte der Briefe eine übersichtliche Zusammenstellung zu geben. Die bei Weitem geringste Anzahl bilden freundschaftliche Briefe — auch ein Liebesbrief findet sich vor. Die anderen sind fast alle sachlichen Inhalts: Briefe an die verschiedenen Verleger seiner Werke, Briefe und Docu-

mente, die Vormundschaft und Erziehung seines jungen Neffen betreffend, ferner dergleichen in Bezug auf sein ihm von einigen fürstlichen Personen zugesichertes Gehalt, endlich Billets und Zettelchen, in welchen es sich von allem Möglichen handelt, von der Aufführung des Fidelio und von seinen Zänkereien mit seinen Dienstboten, von Dedicationen und von Aerzten, von Wohnungsveränderungen und Concerten und — ach — gar häufig vom Gelde, vom Gelde! Einen besonderen Platz muß man dem oft abgedruckten Testamente einräumen, dessen Original sich in den Händen des berühmten Violinspielers Ernst befindet, geschrieben in Heiligenstadt 1802, eine trauervolle Lamentation, in welcher der Meister auf die tiefergreifendste Weise um den Verlust seines Gehörs klagt. Nichts Anderes, was in Worten aus der Feder Beethoven's geflossen, reicht an das Interesse, welches diese Elegie immer wieder von Neuem einzuflößen vermag.

Eröffnet wird der Band durch die Dedication an den Kurfürsten Maximilian Friedrich von Köln, welche den ersten von Beethoven in seinem 12. Jahre „verfertigten" Clavier-Sonaten vorgedruckt ist. Der Herausgeber bemerkt etwas naiv dazu, sie sei „zwar schwerlich von dem Knaben selbst verfaßt, möge aber als erheiternder Gegensatz gegen seine eigene spätere Aeuße-

rungsweise gegen Hohe hier ebenfalls Platz finden". Beethoven wurde sicherlich in seinem ganzen Leben nicht fähig, so correctes Deutsch zu schreiben, wie es in dieser Zueignung enthalten, und noch viel weniger würde er solch zopfigen Schwulst je haben erdenken können. Was aber die „Aeußerungsweise gegen Hohe" betrifft, so ist der Brief an den König von Preußen (381 der Sammlung) wegen Zueignung der neunten Sinfonie nur in so weit in einem anderen Tone geschrieben, als sich dieses nach Verlauf eines halben Jahrhunderts von selbst ergab. Eben so beweisen die Schreiben an den Grafen Hatzfeldt, an den Fürsten Lichnowsky, an die Gräfin Kinsky und vollends die kürzlich erschienenen Briefe an den Erzherzog Rudolf, daß Beethoven sich den Großen dieser Erde gegenüber eben so benahm, wie andere Erdenkinder, die etwas von ihnen wollen oder ihnen etwas schulden. Daß er seine Heftigkeit im Verkehr mit Fürsten eben so wenig zu zügeln wußte, als mit Dienstboten, ist ein anderes Capitel.

Die Briefe an die Freunde und Freundinnen seiner ersten Jugend, Wegeler und v. Breuning (schon aus Wegeler's Mittheilungen bekannt), sind nicht gar zahlreich — aber sie wirken wohlthuend, wenn sie zuerst im Jahre 1793 und schließlich wenige Wochen vor

dem Ende des Meisters 1827 erscheinen. Wie Beethoven selbst zugesteht, muß er sich Manches gegen sie haben zu Schulden kommen lassen; aber die tief herzliche Treue, die er ihnen nach allen inneren und äußeren Trennungen trotz alledem und alledem bewahrt, berührt Einen um so wärmer, als man auch die nie erloschene Liebe zur rheinischen Heimath und die dankbare Erinnerung an die ersten Jugendjahre herauszulesen vermeint. Beethoven's Verhältniß zu Ries und die an letzteren gerichteten Briefe sind ebenfalls bekannt. Man hat Ries zuweilen den etwas unfreundlichen Ton, der in seinen „Mittheilungen" hier und da durchbricht, verübeln wollen. Aber man muß eingestehen, daß, wenn Beethoven Ries seine ersten Schritte in Wien erleichterte und ihm den Ruhm verlieh, sich seinen Schüler nennen zu dürfen, Ries bis an das Ende mit aufopferndster Thätigkeit seinem Meister alles leistete, was in seinen Kräften stand. Vom ersten Briefe an, in welchem Ries Stimmen zu corrigiren befohlen wird (1801), bis zum letzten hier mitgetheilten vom Jahre 1823, ist der Schüler stets in den Geschäften des Meisters thätig, verschafft Bestellungen, Honorare, unternimmt Aufführungen mit rastloser Gefälligkeit und Betriebsamkeit. Hier und da werden ihm dafür ein paar freundliche Bemerkungen über seine Compositionen

gnädiglich zugeworfen, aber nicht einmal zur mehrfach in Aussicht gestellten Dedication eines Werkes an Ries' Gattin kommt es von Seiten des Meisters. Es ist in der Ordnung, aber doch hervorzuheben, daß Beethoven von seinen Freunden sehr viel verlangt — ein gewisser heroischer, wohl auch herrischer Egoismus scheint in der Natur großer und zuweilen wohl auch kleiner Genies zu liegen.

Eine Reihe von Billets an einen tüchtigen Dilettanten, Zmeskall von Domanowecz, zieht sich auch durch den ganzen Aufenthalt Beethoven's in Wien. Der gute Mann muß zu allen möglichen Besorgungen herhalten und wird stets humoristisch tractirt. Der Humor des Meisters in seinen Briefen und einigen sich vorfindenden musikalischen Späßen giebt freilich keine Ahnung von dem, der aus seinen Compositionen hervorsprudelt. Es sind unendlich wohlfeile Witze, die im Moment des Entstehens und Verbrauchens heiter genug gewesen sein mögen, die aber die Unsterblichkeit schlecht vertragen. Gerade um deßhalb mögen sie um so charakteristischer sein.

Hier mag denn auch wohl der zahlreichen Zettel, die an Schindler adressirt sind, Erwähnung gethan werden. Schindler war zwar ex professo „l'ami de Beethoven“, aber er war doch eigentlich nur ein huld=

reich beschütztes Factotum desselben. Die verschiedensten Aufträge aller Art werden ihm octroyirt und dazwischen wird ihm dann auch noch der Text gelesen: „Wo ist Ihre Beurtheilung?! Wo sie immer ist" u. dergl. Daß Beethoven dem Unermüdlichen im Laufe der Jahre eine Art von dankbarer Zuneigung schenkte, wenn er auch zeitweise mit der Himmel weiß welchen Namen von ihm spricht, soll eben so wenig geläugnet werden, als daß es dem unsterblichen ami vergönnt gewesen, sehr tiefe Einblicke in die äußeren Verhältnisse und Zustände Beethoven's zu gewinnen. Ob mehr? In einem Briefe an den Pfarrer Amenda, den Beethoven wirklich geliebt zu haben scheint, liest man folgende Worte, die freilich keinen Bezug auf Schindler haben, aber doch sehr bezeichnend sind: „Ich betrachte ihn und .... als bloße Instrumente, worauf ich, wenns mir gefällt, spiele; ich taxire sie nur nach dem, was sie mir leisten." Das ist wenigstens sehr offenherzig!

Von der Freundschaft zur Liebe ist nur ein Schritt — les extrêmes se touchent. Der an zwei auf einander folgenden Tagen an die Gräfin Giulietta Guicciardi geschriebene Brief wird hier, wie der Herausgeber versichert, „diplomatisch genau" wiedergegeben — hoffentlich doch sehr genau? Er schließt mit den Worten: „Ewig dein, ewig mein, ewig unß", als Post-

scriptum, und enthält das ewige „Himmelhochjauchzen, zum Tode betrübt" verliebter Seelen, freilich nicht in Goethe'schem Deutsch. Diese Gräfin Guicciardi war ein Jahr nach diesen Ewigkeiten die Gemahlin des Grafen Gallenberg geworden. Beethoven hat ihr die berühmte Cis-moll-Sonate zugeeignet — „quasi fantasia".

„Gott, wie liebe ich Sie", heißt es auch am Ende des letzten der drei von Bettina selbst mitgetheilten und an sie gerichteten Briefe. Die Echtheit derselben ist mehrfach angezweifelt worden — Herr Nohl meint, nach Herausgabe der anderen Beethoven'schen Briefe werde dies nicht mehr möglich sein. Ich gestehe in aller Demuth, daß die sprachliche Form derselben mir gerade inmitten jener Schreiben zum vollständigen Räthsel wird. Der kurze Umgang mit Bettina müßte auf Beethoven einen linguistischen Einfluß ausgeübt haben, der noch auf ihn einwirkte, während er ihr schrieb, aber auch nur während dieser kurzen Momente. Was den Inhalt betrifft, so ist derselbe auch oft kraus genug. „Ihr Beifall ist mir am liebsten auf der ganzen Welt", sagt Beethoven zu Bettina. Ferner: „Wenn so zwei zusammenkommen, wie ich und der Goethe." Hieße es noch wenigstens: wie der Goethe und ich! Jener oft citirten Geschichte aber, wie Beet-

hoven, der, als er in Teplitz mit Goethe spazieren ging, sich „mit untergeschlagenen Armen, den Hut auf dem Kopfe, durch den dicksten Haufen" der kaiserlichen Familie einen Weg bahnte und „zu seinem wahren Spaß Goethe, mit abgezogenem Hute, tief gebückt, zur Seite stehen sieht", — jener Rodomontade hat man denn doch zu viel Ehre angethan, wenn man sie als den Beweis von Beethoven's republikanischem*) und Goethe's servilem Wesen ansehen wollte. Denn in demselben Momente rühmt sich Beethoven: „Der Herzog Rudolph hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst, — die Herrschaften kennen mich"; er legt also hierauf doch offenbar einen nicht geringen Werth. Und das sollte wahr sein, daß er nachher „Goethe'n (dem großen Goethe, dem zweiundsechzigjährigen Staats-Minister von Goethe Excellenz) den Kopf gewaschen und ihm seine Sünden, und zwar am meisten die gegen Bettina, vorgeworfen"? Vielleicht, und desto schlimmer! Aber was verzeiht man nicht einem Beethoven — und einer Bettina!?

Die erste Hälfte von dem Leben des Meisters in

*) Als später vor Gericht dargethan wurde, daß Beethoven trotz des van in seinem Namen nicht vom Adel sei, äußerte er sich: „Abgeschlossen soll der Bürger vom höheren Menschen sein, und ich bin unter ihn gerathen."

Wien ist nach außen hin verhältnißmäßig eine glückliche zu nennen. Er fand, wie auch aus seinen Briefen überall hervorgeht, aufrichtige Verehrer, warme Freunde, thatkräftige Gönner. Die Verleger reißen sich um seine Compositionen, die Künstler seiner Umgebung beeifern sich, sie würdig aufzuführen. Das größere Publikum verhielt sich freilich oft lau genug und die Akademien (Concerte) des Meisters trugen ihm zuweilen kaum die Kosten ein. Einer der bedeutendsten russischen Musikfreunde, Graf Wilhourski, erzählte mir noch neulich, wie einsam er in den Sperrsitzen bei der ersten Aufführung der Pastoral-Sinfonie dagesessen, und wie Beethoven ihm, als er gerufen worden, einen so zu sagen persönlichen, halb freundlichen, halb ironischen Bückling gemacht. Jedoch er bezog eine ziemlich ansehnliche Pension von mehreren Großen (vom Staate erhielt er weder Unterstützung, noch Auszeichnung)*) und konnte seiner Kunst so leben, wie es seine zahlreichen Werke aus jener Zeit verkünden. Merkwürdig bleibt das Anerbieten, welches er der Wiener Theater-Direction machte, gegen ein bestimmtes Gehalt jährlich eine große Oper und daneben noch kleinere

*) „indem mir Oesterreich nichts als Verdruß und nichts zu leben giebt." S. 236.

dramatische Werke zu schreiben. Man ging natürlich nicht darauf ein — hatte Beethoven doch nur den „Fidelio" für die Bühne componirt gehabt! Auch in „wirkliche kaiserliche Dienste zu kommen", machte er den vergeblichen Versuch und meinte, „einstweilen würde ihn schon der Titel eines kaiserlichen Capellmeisters sehr glücklich machen; könnte ihm dieser erwirkt werden, so wäre ihm der hiesige Aufenthalt noch viel werther". Ein brillanter Antrag Seitens des Königs von Westfalen nach Kassel brachte seine Gönner dazu, ihm jene schon erwähnte Pension zu geben; sie wurde ihm später bedeutend geschmälert, um ihn für Wien (?) zu erhalten. Der Plan einer großen Kunstreise beschäftigte den Meister auch, man könnte fast sagen: sein Leben lang, — und doch hat er, vorübergehende Ausflüge nach Bädern abgerechnet, Wien nie verlassen. Seine unglückselige Taubheit mag, bewußt oder unbewußt, ihn von allem Derartigen abgehalten haben. Das Herz blutet Einem, wenn man in einem Briefe an Wegeler vom 2. Mai 1810 liest: „Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst

wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. O, so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet!"

Wohl hatte Freund Breuning Recht, von der Adoptirung des Neffen abzurathen. Dieser unselige, in der edelsten Absicht gethane Schritt brachte Beethoven vielleicht noch mehr Kummer, als Krankheit und Taubheit, und zog ihn jedenfalls in einen Wirrwarr trostloser Verhältnisse. Er übergiebt den Knaben verschiedenen Lehrern und Instituten, denen er traut und auch wieder nicht traut, er soll seine Mutter (die der Meister verachtet)*) ehren, aber so wenig, wie möglich, und nie unter vier Augen sehen, versucht, in sein eigenes Leben allerlei Zwang einzuführen um des Neffen halber, und erreicht damit meistentheils nur, jenen aus seiner Ordnung zu bringen, und legt sich bis zum Lebensende Verpflichtungen auf, die offenbar über seine Kräfte gehen. Dazu kommen Verhandlungen mit den Gerichten, Processe, Widerwärtigkeiten aller Art. Und doch fühlt man heraus, daß es ihm wohlthuend war, sich als Vater fühlen, ein Wesen *sein* und *Sohn* nennen zu dürfen. Einem so tiefen Ge-

---

*) Der Herausgeber verzeihe die Bemerkung, daß es gewiß unnöthig war, durch die schmutzigen Geschichten (S. 253) eine Sammlung B.'scher Briefe zu beflecken.

müthe mußte es mit der Zeit ein grausamer Mangel sein, nur in den leichten, oberflächlichen Verhältnissen mit den Menschen zu verkehren, wie die Abwesenheit einer Familie sie mit sich bringt. Er durfte darüber klagen, und wir sollen Antheil an seiner Wehmuth nehmen. Aber würde ihm, wenn er Familienvater geworden, die volle Kraft zu so unausgesetztem reinen künstlerischen Schaffen geblieben sein? Man darf es bezweifeln.

Wie gern Beethoven sich hülfreich und wohlthätig bewiesen, geht aus gar manchen der vorliegenden Briefe hervor. Er ergreift einzelne Gelegenheiten, die sich ihm dazu bieten, mit wahrem Feuereifer, und war gewiß so aufrichtig wie möglich, wenn er dem Kammer-Procurator Varenna in Graz schreibt: „Nie, von meiner ersten Kindheit an, ließ sich mein Eifer, der armen, leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas Anderem abfinden, und es braucht nichts Anderes, als das innere Wohlgefühl, das d. G. immer begleitet." Oft meint man herauszufühlen, daß er Verlangen trägt, trotz der ihn so vollständig ausfüllenden Kunst, auch noch nach anderen Seiten thätig und wirkend in Welt und Leben einzugreifen. Aber einer so kolossalen Organisation wie der seinen mußten, ich weiß nicht, welche Verhältnisse noch eng und dürftig

erscheinen, und wohl konnte es ihm nur werden, wenn er, über alles Irdische erhaben, sich in der Welt befand, welche die einzige wahrhaft freie ist.

Wenn nun unser hoher Meister Näher- und Fernerstehenden gern die helfende Hand bot und sich freundlich und gefällig erzeigte, so brachten seine Heftigkeit und sein Mißtrauen in allen seinen freundschaftlichen Verhältnissen wahrhaft vulkanische Erschütterungen hervor. Auch hiefür finden sich in seinen Briefen hinreichende Belege — über jeden der ihm aufs intimste Vertrauten wird gelegentlich der Stab gänzlich gebrochen — da aber keine Execution zu vollführen ist, kommt die Gnadenbotschaft früher oder später, und stets noch zeitig genug.

Immer trüber wird es in diesen Briefen gegen das Ende zu. Ewige Wirrnisse durch den Neffen, dabei finanzielle Verhältnisse, die B. zu einem Diplomatisiren mit Verlegern, zu einem Aufsuchen von Dedicationshelden, zu einem Preisgeben seiner Werke an unzureichende Musik-Gesellschaften, ja, sogar zum Herausgeben allzu geringer Produkte nöthigen, daß Einem ganz bange werden könnte, wüßte man nicht, mit wem man zu thun hat. Dabei eine Häuslichkeit, wenn man sie so nennen darf, in welcher er sich gedrungen oder gezwungen fühlt, heute seiner Haushälterin

„ein halb Dutzend Bücher an den Kopf", morgen seinen „schweren Bettsessel auf den Leib zu werfen", um einen Tag Ruhe zu haben. Die gute Frau Streicher, an welche die lamentabeln Ergüsse über seine wirthschaftlichen Zerwürfnisse gerichtet sind, mag zuweilen mit Mühe ein Lächeln unterdrückt haben, wenn der große Beethoven ihr schreibt: „Die N. hat außer ihren zwölf Kr. Brodgeld auch einen Semmel Morgens; ist das mit der Küchenmagd auch der Fall? Ein Semmel macht für ein Jahr achtzehn Gulden." Aber sie nahm sich des armen, geplagten Mannes mit schwesterlicher Liebe und Aufmerksamkeit an — und so knüpft sich ihr Alter an die Erinnerungen an einen Beethoven, während die Jugend ihres Gatten mit der Schiller's verknüpft ist.

In diesen jammervollen Zeiten entstanden die neunte Sinfonie und die Missa solemnis! — Siege des Geistes über den elendesten irdischen Plunder, die an Kraft und Größe keiner der weltgeschichtlichsten Schlachten nachstehen.

Aeußerungen Beethoven's über componirende Zeitgenossen kommen in diesen Briefen nicht vor, mit Ausnahme eines Schreibens an Cherubini, welches zwar geschäftlicher Natur ist, aber für den pariser Meister vollste Anerkennung athmet. B. mag sich auch wenig

genug um seine Zeitgenossen bekümmert haben. Was fragt solch ein Leviathan nach allem dem Gethiere, das um ihn herumschwimmt, ohne ihn je in seinem Wege stören zu können?!

Von den dreihundertneunundneunzig Stücken der Sammlung datiren nur etwa zehn aus dem vorigen Jahrhundert. Ueber die mächtigste Entwickelungszeit des wunderbaren Menschen erfährt man aus diesem Buche nichts Neues, wie denn auch aus den späteren Jahren so Vieles der Aufklärung bedarf und so viel Anderes ganz unbekannt ist. Möchte doch Otto Jahn sein der musikalischen Welt gegebenes Versprechen, Beethoven's Biographie zu schreiben, nicht länger zu erfüllen anstehen lassen! Er ist dazu berufen. Seiner archäologischen Spürkraft, Sammlerlust, seinem scharfen Urtheile, seiner künstlerischen Einsicht verdanken wir es, von Mozart's Leben und Wesen eine wahre Anschauung gewonnen zu haben, und wer hätte nicht den sehnlichsten Wunsch, daß ihm dies auch von seinem vielgeliebten Beethoven zu Theil werde?

Unserem herrlichen Rheinstrome möchte man den titanenhaften Meister vergleichen, der sich durch Felsen und Berge seinen Weg bahnt, immer mächtiger dahinfließt, Glück und Segen verbreitend. Und wie unscheinbar werden die Steinblöcke, die ihn hier und da

in seinem Laufe aufschäumen machen, die Sandbänke, die da und dort auftauchen, wenn man den Blick in ihn versenkt und sich dem Anschauen seiner reinen Größe mit ganzer Seele hingiebt! Und wie viele Geschlechter werden sich noch an ihm erlaben, erkräftigen und erheben!

Die Preisaufgaben des Rheinischen Sängervereins (1866).

Der Rheinische Sängerverein hat unter anderen löblichen Aufgaben sich auch jene gestellt, die bisher etwas magere Literatur größerer und ernsterer Compositionen für den Männerchor zu bereichern. Seit mehreren Jahren schreibt er zu diesem Zwecke alljährlich eine Concurrenz auf sehr liberalen Grundsätzen aus. Dem Componisten ist für die gegebene Aufgabe ein weites Feld gelassen: sein Werk bleibt sein Eigenthum, und der von dem Vereine ausgesetzte Preis ist nach unseren deutschen Verhältnissen nicht gering zu nennen. Es ist schon die gute Absicht anzuerkennen, den Tonsetzern überhaupt etwas zukommen lassen zu wollen — eine Intention, die eben so ehrenwerth als selten —, aber wichtiger ist es jedenfalls, den sechzig bis achtzigtausend Deutschen, in einer Art von Einigung

lebenden Sängern kräftige musikalische Speise zu bieten — sie bedürfen derselben.

Bei dem ersten oder vielmehr den ersten von Aachen ausgeschriebenen Preisen wollte das Glück den Vereinen wohl. Es fanden sich zwei vortreffliche Arbeiten, die „Velleda“ von Brambach und „Heinrich der Finkler“ von Wüllner, die denn auch bei der Aufführung zu ausgezeichneter Wirkung gelangten. Aber schon die vorjährige Preis-Ausschreibung und eben so die diesjährige blieben ohne befriedigendes Resultat. Nicht als ob keine Arbeiten eingesandt worden wären — die Preisrichter wissen davon zu erzählen —, aber keine der eingegangenen Compositionen wurde eines Preises für würdig erachtet.

Sollte man daraus schließen wollen, daß allzustrenges Gericht gehalten worden, so muß darauf erwidert werden, daß es sich nicht bloß darum handelte, ein Werk zu finden, welches eine geringere oder größere Dosis Talent zeigte: die Composition mußte derartig beschaffen sein, daß man bei der Aufführung auf eine wenigstens erfreuliche Wirkung zählen konnte. Eine Verantwortlichkeit in dieser Beziehung scheinen nun die Herren Preisrichter nach Durchsicht der eingegangenen Compositionen nicht haben auf sich nehmen wollen.

Die bisherigen Ergebnisse stellen die oft besprochene Frage über die Zweckmäßigkeit der Preis-Aufgaben in der Kunst, namentlich in der Tonkunst, von Neuem in den Vordergrund. Man muß jedoch zweierlei Arten derselben auseinander halten. Die eine bezweckt die Auffindung und Unterstützung junger Talente, die andere die Hervorbringung tüchtiger Werke. Besprechen wir beide.

Die erstere Art, von den Regierungen Frankreichs und Belgiens in großartigem Maßstabe geübt, in Deutschland durch die Mozart-Stiftung in Frankfurt, neuerdings durch die Meyerbeer-Stiftung vertreten, hat trotz Allem, was dagegen vorgebracht worden, oft sehr erfreulich gewirkt. Man wendet ein, daß gar manche der sogenannten Grands prix in Paris später doch nicht gehalten, was sie versprachen, und daß die wahrhaft talentvollen, zum Theil berühmt gewordenen, wie Herold, Berlioz, Halevy, Gounod, Thomas und Andere, auch ohne jenen Preis ihre Carrière gemacht haben würden. Daß nicht alle Blüthen zu Früchte reifen, ist ein ewiges Naturgesetz — daß aber diejenigen, welchen mehr Sonne und Regen zu Theil, nicht hierdurch zu saftigeren Früchten geworden, möchte schwer zu beweisen sein. Und sind einige sorgenlose Jahre dem wahren Talente nicht, was milde Früh-

lingssonne der keimenden Blüthe? Eben so hat die bescheidene Frankfurter Mozart-Stiftung schon mehr als einem begabten Jünglinge in doppelter Weise genützt, indem sie demselben die ernste Fortsetzung seiner Studien erleichterte und ihm zu gleicher Zeit die Theilnahme des musikalischen Publikums schon früh in einem gewissen Maße zuwendete. Es mag Anderen überlassen bleiben, die Kehrseiten derartiger Preisverleihungen näher zu beleuchten — sie fallen im Verhältnisse zu ihren guten Wirkungen sicherlich nicht schwer ins Gewicht.

Um desto geringer aber erscheinen die Resultate derjenigen Preis-Ausschreibungen, bei welchen es sich darum handelte, die Entstehung von Kunstwerken bestimmter Form oder Gattung zu befördern. Zahlreich sind die Versuche, die in dieser Weise gemacht worden, aber es ist vielleicht kein einziges Werk von großer Bedeutung, gewiß keines von anerkanntem Rufe zu nennen, welches einem jener Wettstreite seine Existenz verdankte, und die meisten der den stolzen Namen Preis-Quartett, Preis-Sonate u. dgl. tragenden Stücke gehen über eine anerkennenswerthe Faktur nicht hinaus. Es ist dies auch ganz natürlich. Eine Summe Geldes, mag man sie auch noch so gern gewinnen, die relative Anerkennung von zwei oder drei Preisrichtern, mag

man sie auch noch so sehr schätzen — begeisternd können diese Elemente nicht wirken. Und wenn auch die zur Einsendung gewährte Frist hinreichend ausgedehnt ist, sie muß eben doch eingehalten werden und kann unter Umständen zu einer Eile führen, welche die Arbeit fördert, ohne ihr förderlich zu sein. Das Schlimmste ist aber, daß diejenigen Componisten, von welchen brauchbare Werke zu erwarten sein würden, sich in den meisten Fällen von diesen Preis-Aufgaben fern halten.

Es soll durchaus nicht geläugnet werden, daß es stets jüngere Künstler giebt, die, halb oder ganz unbekannt, mehr geniale Begabung haben als manche derjenigen, welchen sich die Theilnahme des Publikums und der Verleger schon zugewendet. Aber einen Vorzug wird man in allen Fällen den letzteren zugestehen müssen, denjenigen längerer Erfahrung und mithin größerer Sicherheit; sie haben solche Vorzüge ja auch theuer erkauft! Kann man es denselben nun auch verdenken, wenn sie sich den Zufälligkeiten solcher Concourse nicht aussetzen, wenn sie nicht größere Werke schaffen wollen, die möglicher Weise zurückgelegt werden, oder den unangenehmen Eindruck von sich fern halten wollen, im einzelnen Falle sogar von Mitstrebenden ausgestochen zu werden, welchen sie im Allgemeinen überlegen sind? Man wird einwenden, diesem

Ungemach sei dem Publikum gegenüber tagtäglich der Größte ausgesetzt. Gewiß. Aber das Publikum ist eine Naturgewalt: man muß es nehmen, wie man das Wetter nimmt. Ein Anderes ist das Urtheil einiger weniger, wenn auch noch so gewissenhafter Männer; Einseitigkeiten sind dabei doch immer sehr möglich, und es liegt auf der Hand, daß ein Künstler von Ruf da, wo im Grunde nicht sehr viel für ihn zu erreichen, nicht leicht eine bedeutende Arbeit unternehmen wird, wenn sich die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit gegen das Gelingen stellt. Denn von allen sich auch mehr oder weniger Gleichstehenden kann doch nur Einem das Glück günstig sein.

Es sind aber nicht einmal hauptsächlich die genannten, etwas egoistischen Gründe, welche Tonsetzer von Ruf abhalten, um den besprochenen Preis zu ringen: bei den Meisten ist das Gefühl vorherrschend, es sei nicht in der Ordnung, Künstlern, die ihre Laufbahn beginnen, diese Gelegenheiten, sich bekannt zu machen, zu entziehen oder doch wenigstens zu erschweren. Das ist auch ganz schön und gut. Aber in den seltensten Fällen werden junge Tonsetzer mit anderen als solchen Werken ihren Ruhm gründen, welche sie in freiwilliger Nothwendigkeit aus ihrem tiefsten Innern geschaffen. Ein tüchtiges Kunstwerk auf Bestellung zu

schreiben, ist die Sache des erfahrenen Meisters und auch lange nicht eines jeden!

So scheint denn nach diesen Vorgängen und Darlegungen der Rheinische Sängerverein auf den Erfolg seiner Preis-Ausschreibungen keine großen Hoffnungen setzen zu dürfen. Es wäre aber Jammerschade, wenn er deßhalb seine schönen Bestrebungen aufgäbe. Denn die dramatische Cantate für Männerchor, weibliche Solostimmen und Orchester ist eine Kunstform, welche, wenn sie nicht allzu breite Dimensionen annimmt, die Mittel bietet, nicht allein zu einem wirkungsvollen, sondern auch zu einem in sich wahren und in jeder Beziehung echten Kunstwerke. Sie hat dabei den Vorzug, von unseren größten Meistern nicht bearbeitet worden zu sein und hiedurch lohnender zu werden für die Epigonen, wie eine hohe und höchste Kritik die lebenden Tonsetzer bei jeder Gelegenheit (wohl zur Aufmunterung?) zu bezeichnen pflegt. Unter diesen Epigonen findet sich eine Anzahl höchst ausgezeichneter Componisten, die ganz und gar das Zeug haben, Werke wie die gewünschten in gediegener und wirkungsvoller Weise zu verfassen. Der Verein wende sich an dieselben. Der Eine oder der Andere wird sich leicht für die Aufgabe erwärmen, welche, an sich schön und künstlerisch, anziehender wird durch die sichere Aussicht, ein

neues Werk in seiner ersten Frische vortrefflich aufführen zu hören und — besser dafür belohnt zu werden, als dies unter den gewöhnlichen Verhältnissen möglich. Man bespreche mit dem Componisten die Wahl des Stoffes, verschaffe ihm, wo es Noth thut, die Hülfe eines gewandten Poeten, lohne und ehre auch diesen, und es müßte sonderbar zugehen, wenn nicht gar manche hübsche, gute und sogar treffliche Werke diesem Verfahren ihre Entstehung verdanken sollten. Machen es doch die Franzosen mit ihren Opern-Componisten in ähnlicher Weise, und keine lyrische Bühne kann sich mit der Opéra comique messen in Beziehung auf die enorme Anzahl seit mehr als einem Jahrhundert entstandener reizender und geistreicher lyrischen Dramen. Denn wie viel auch mit Recht gegen die Gelegenheits-Produktion im engeren Sinne einzuwenden sein mag, dem begabten Componisten lohnende Aufgaben zu stellen, welche unmittelbar ins Leben treten sollen, ist, sofern nur die Aufgaben echt künstlerischer Natur, die einzige Art und Weise, ihn wirklich zu fördern. Machen kann man ihn natürlich nicht.

Für dieses Jahr ist leider an eine größere Vereinigung zu lyrischen Zwecken nicht zu denken. „Der Sänger muß zum blut'gen Kampf hinaus!" Hoffen

wir, daß das künftige uns wieder im Frieden finden und der Rhein den Künsten des Friedens die altgewohnte, echt und rein deutsche Stätte wieder zu gewähren im Stande sein werde. Eine edle, kräftige, neue Arbeit der besprochenen Gattung wird dann gewiß das dankbarste Publikum finden, mag der Tonsetzer dem alten oder dem neuen Bunde angehören.

Druck von Bär & Herrmann in Leipzig.